Grundzüge

der

allgemeinen Ästhetik.

Von

Dr. Stephan Witasek,
Privatdozenten der Philosophie an der Universität in Graz.

LEIPZIG.
Verlag von Johann Ambrosius Barth.
1904.

Vorwort.

Das Interesse an den ästhetischen Grundfragen hat seit einigen Jahren, besonders in philosophischen Fachkreisen, mächtigen Aufschwung erfahren und eine stattliche Reihe von Gesamtdarstellungen und Einzeluntersuchungen zutage gefördert. An diesen Arbeiten habe auch ich regen Anteil genommen und vielfältige Anregung zu weiterem eigenen Nachdenken aus ihnen geschöpft. Es war bald diese, bald jene Frage der allgemeinen Ästhetik, auf die ich mich geführt sah, über die ich mir Klarheit zu verschaffen trachtete. Schließlich stellte sich mir das Bedürfnis heraus, das im einzelnen Erarbeitete aneinander zu reihen und im Zusammenhange durchzudenken. Ich kann sagen, daß, indem ich diesem Bedürfnis nachgab, aus dem Aneinanderreihen von selbst und zwanglos ein Ineinanderfügen geworden ist und sich ein Ganzes ergab, dessen Teile sich gegenseitig stützen.

So entstand dieses Buch. Es möchte den Fachgenossen eine bisher noch wenig beachtete Grundauffassung des Ästhetischen in konsequenter Durchführung und mit all dem Neuen, das sie im einzelnen mit sich bringt, zur Beurteilung unterbreiten. Es soll mir selbst, soweit es sich

bewährt, zur ersten, die gesamte Ästhetik umfassenden Orientierung für weitere Bearbeitung dieses Gebietes dienen.

Aber ich hatte bei der Niederschrift dieses Buches noch einen anderen Zweck im Auge. Indem ich das Ganze meiner ästhetischen Anschauungen überblickte, schien es mir, daß sie vermöge einer gewissen Natürlichkeit und Klarheit geeignet wären, auch dem Nichtfachmanne, dem gebildeten Laien, der sich für die Kunst interessiert und das Wesen des Schönen zu begreifen verlangt, mit verständigen Aufschlüssen zu dienen. Deshalb nahm ich es auf mich, meine Darstellung so zu halten, daß sie auch ohne fachmännische Vorbildung gelesen werden kann, und ich glaube, daß mir dies trotz Wahrung der wissenschaftlichen Strenge im großen und ganzen gelungen ist.

Graz, Oktober 1903.

St. W.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung.

Vorblick auf Gegenstand, Aufgabe und Methode der Ästhetik.

1. Jede Wissenschaft muß ihren Gegenstand haben. Das ist so selbstverständlich, wie, daß man nicht urteilen kann, ohne über etwas zu urteilen. Diese Selbstverständlichkeit erstreckt sich jedoch keineswegs darauf, daß jede Wissenschaft schon zu Beginn ihrer Arbeit den Gegenstand, dessen sie sich bemächtigt, genau zu definieren und gegen den anderer Wissenschaften scharf abzugrenzen imstande sein müßte. Es liegt vielmehr in der Natur der Sache, daß sie dazu selbst schon eine gewisse Arbeit leisten muß, eine Arbeit, die bisweilen gerade zu den schwierigsten und voraussetzungsreichsten ihrer Aufgabe gehört. Zoologie und Botanik sind zweitausend Jahre alt geworden, ehe sie für ihr Teil die Lösung dieser Frage in ein ersprießliches Stadium gebracht haben; ihren Leistungen und Fortschritten aber hat dies, wie man weiß, nichts weniger als geschadet.

Keine Wissenschaft bedarf also der begrifflichen Bestimmung ihres Gegenstandes um die Arbeit zu beginnen;

wohl aber eines Gegenstandes überhaupt, eines Angriffspunktes in den Dingen und Vorgängen der Welt, an dem sie einsetzen mag, eines Gegenstandes zumal, der sich, sofern die betreffende Disziplin eine neue, eigene sein will, von denen anderer Disziplinen vorläufig wenigstens als verschieden darstellen muß. Solche Gegenstandsgruppen werden der wissenschaftlichen Arbeit des Menschen durch seine vorwissenschaftliche intellektuelle Tätigkeit zur Verfügung gestellt. Es ist diese im Wesen dasselbe wie jene; sie unterscheidet sich von ihr nur durch einerseits weitaus größere Extensität, andrerseits geringere Intensität und den Mangel der Methode. Der Mensch sieht sich umgeben von einer ungeheuren Mannigfaltigkeit von Dingen und Ereignissen. Sich darin zurechtzufinden, ist sein intellektuelles Ziel, dem er notgedrungen willkürlich und unwillkürlich nachstrebt, noch lange vor aller Wissenschaft. Er bemerkt Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten und ordnet darnach in Klassen. Dann setzt die wissenschaftliche Arbeit ein, bemächtigt sich bald der einen, bald der anderen dieser Vulgärklassen und scheidet sich dadurch in die verschiedenen Disziplinen. Wie sich dann im weiteren Verlauf die Klassengrenzen bewähren, darnach bestimmt sich die endgültige Einteilung der Gegenstände der Welt und die Abgrenzung der Wissenschaften.

2. Auch die Ästhetik knüpft an vorwissenschaftlichen Interessen an und übernimmt eine Vulgärklasse zu weiterer, wissenschaftlicher Bearbeitung. Was diese Klasse charakterisiert, das liegt in einer Eigenschaft der Gegenstände, die augenfällig etwas wesentlich anderes ist, als alle die

physikalischen und chemischen, überhaupt die physischen, sowie auch etwa die psychischen Merkmale, eine Eigenschaft, die die Schätzung des Gegenstandes immer mitbestimmt, und doch weder mit seinem moralischen noch mit seinem Nützlichkeitswerte zusammenfällt. Zwei Bücherschränke können in vollkommen gleichem Grade zweckmäßig und dauerhaft sein, und doch wird der eine vorgezogen; ein Eisenbahnwaggon tut seine Dienste gerade so gut, wenn ihn sein Anstrich nur gerade gegen Rostschaden schützt, als wenn er mit dem elegantesten Lack versehen ist; und der Regenbogen am Himmel erfreut, gleichviel ob man sich dieses oder jenes Wetter wünscht, und gleichgültig ob man seine Entstehung physikalisch versteht oder nicht. Solche und ähnliche Erfahrungen drängen sich dem Alltagsdenken überall auf und bringen den Intellekt dazu, die Mannigfaltigkeit der sich ihm darbietenden Gegenstände unter einem eigenen Gesichtspunkte, dem der „Schönheit", zu betrachten und zu ordnen.

Das Material nun, das sich da zusammenfindet, stammt aus allen Teilen der Welt und des Lebens; es sind Gegenstände der belebten und unbelebten Natur, menschliche Erzeugnisse, menschliches Schaffen einzelner und ganzer Gesamtheiten, menschliche Geistesart und Gesinnung, soziale Einrichtungen, Sitten und Gepflogenheiten, Bildung und Erziehung und noch manches andere, keineswegs die Kunst allein. Diese ist exklusiv und berührt nur einen kleinen Teil der Menschheit. Die Interessensphäre der Ästhetik dagegen reicht überall hin, wohin der mensch-

liche Geist dringt, auch in die unscheinbarsten Dinge. Ihre Bedeutung in den einzelnen Kulturepochen ist allerdings verschieden und zeigt sich abhängig von sozialen und ökonomischen Verhältnissen. Aber solche Schwankungen betreffen zunächst wohl nur jene Teile des ästhetischen Gebietes, die sich als seine höchste Entwicklung, gewissermaßen als seine Spitzen darstellen; die breite Basis bleibt davon in der Hauptsache so ziemlich unberührt.

Vor der Wissenschaft ist allerdings das ästhetische Gebiet im Vergleich zu anderen verwandten Gebieten, dem der Ethik und Erkenntnistheorie, immer mehr im Hintergrunde gestanden. Es findet das seine Berechtigung zum Teil darin, daß die Werte, welche die Ästhetik angehen, wohl tatsächlich im allgemeinen geringere sind als die der beiden anderen Gebiete. Es liegt jedoch gewiß auch an der häufig zu engen Begrenzung der Interessensphäre, der Beschränkung auf die Kunst, und überdies an einer falschen Deutung eines wesentlichen Merkmales des Ästhetischen, nämlich seiner Gegensätzlichkeit zu den Werten des praktischen Lebens. Aber im Menschenleben sind eben nicht nur die sogenannten praktischen Werte ein Movens, sondern noch gar manche andere, und wer es verstehen will, der muß auch diese, darunter das Ästhetische nach Gebühr berücksichtigen.

3. Was nun die Aufgabe anlangt, die die Ästhetik an dem bezeichneten Tatsachengebiet zu leisten hat, so ist darüber im allgemeinen etwas Charakteristisches nicht zu sagen. Es ist dieselbe Aufgabe, die sich jede Wissen-

schaft stellt, denn formal ist alle Wissenschaft ein und dasselbe: Erkenntnis. Und da es über einen Gegenstand, sofern er eindeutig bezeichnet ist, auch nur eine Wahrheit gibt, so ist jede Wissenschaft zusamt ihrer Aufgabe durch ihren Gegenstand bestimmt. Überall handelt es sich um möglichst vollständige Sammlung, Beschreibung und Erklärung der Tatsachen des jeweiligen Gebietes. Die Fragen Was?, Wie beschaffen?, Warum? geben die nächste und höchste Spezialisierung der Aufgabe. Jede speziellere Fragestellung ist bereits durchaus von der Art des jeweiligen Gegenstandes abhängig und kann daher niemals vor näherer Kenntnisnahme desselben vorgeführt werden.

Man hat freilich bisweilen gemeint, der Ästhetik zusammen mit einigen anderen Wissenschaften betreffs ihrer Aufgabe doch eine Sonderstellung anweisen zu müssen. Sie sei eine Normwissenschaft, das heißt ihre Aufgabe wäre Regeln zu geben, etwa des guten Geschmacks, oder für das künstlerische Schaffen. Nun ist es aber niemals Aufgabe der Wissenschaft Regeln zu geben, wenn auch für noch so bedeutende Dinge. Sie würde damit ganz und gar aus der Rolle fallen und ihr Wesen verleugnen. Die Wissenschaft ist Sache des Intellekts, ihre einzelnen Sätze erscheinen im Bewußtsein als Urteile. Regeln, Normen, Anweisungen dagegen sind Wünsche, wie etwas gemacht werden soll, damit es gut ist. Wünsche aber sind keine Urteile, sind etwas ganz anderes, sind Regungen des Begehrens, der emotionalen Seite des menschlichen Seelenlebens, deren Leistungen niemals das geben, was man Wissenschaft nennt. Das schließt aber nicht aus, daß eine

Wissenschaft die Grundlage oder Voraussetzung einer Normgebung gewährt. Vielmehr werden dazu alle Wissenschaften geeignet sein, welche Werte konstatieren; nur müssen es solche Werte sein, auf deren Realisierung der menschliche Wille Einfluß nehmen kann. Denn die Werte können als Motive des Begehrens zur Geltung kommen.

Ob diese Bedingungen bei der Ästhetik erfüllt sind, kann nur sie selber lehren; und ihre Aufgabe als die einer Wissenschaft wird davon in keinem Falle berührt.

4. So wie die Aufgabe, ist auch die Methode jeder Wissenschaft, wenigstens in der Hauptrichtung, durch ihren Gegenstand bestimmt; nur daß dies nicht ganz so offenkundig auf der Hand liegt. Indes genügt bereits einer der ersten Fundamentallehrsätze der Erkenntnistheorie um es einsehen zu lassen.

Die wichtigste Charakteristik der Methode einer Wissenschaft bestimmt sich nach dem Gegensatze der Deduktion zur Induktion, der innerhalb gewisser Grenzen mit der Gegenüberstellung a priori — a posteriori zusammenfällt. Apriorische Erkenntnisse deduziert der Intellekt aus den Daten, die ihm, gleichviel aus welcher Quelle, bereits zur Verfügung stehen, er gewinnt sie im wesentlichen durch bloßes Nachdenken. Sie bilden den Grundstock der rationalen Wissenschaften. Die Erkenntnisse a posteriori dagegen entstammen der Wahrnehmung, der Erfahrung; sie kommen gewissermaßen auf dem Wege der Sinne in den Intellekt hinein und bilden den Grundstock der empirischen Wissenschaften.

Ob nun eine Wissenschaft zu den rationalen oder zu den

empirischen gehört, das hängt keineswegs von der Neigung und dem Belieben der Forscher ab, sondern wird eindeutig durch den Gegenstand bestimmt. Denn es gibt, wie die Erkenntnistheorie lehrt, kein Apriori in Angelegenheit des Realen, mit anderen Worten, was an realen, wirklichen Dingen in der Welt existiert und wie beschaffen diese sind, das läßt sich nicht durch bloßes Nachdenken ergrübeln, sondern darüber kann nur Wahrnehmung und Erfahrung Aufschluß geben. Umgekehrt liegen alle die Denkgegenstände, die sich der menschliche Geist selbst bildet, außerhalb des Bereiches der Wahrnehmung und der Erfahrung. Solche Gegenstände richten sich in ihrer Beschaffenheit selbst nach den Gesetzen des Intellekts; dieser braucht daher, um sie zu erkunden, nicht aus sich herauszutreten und bedarf dazu keiner Daten von außen. Die Zahlen zum Beispiel sind solche Gebilde des menschlichen Geistes; daher ist die Mathematik eine rationale Wissenschaft. Dagegen gehören alle Naturwissenschaften vermöge der Art ihres Gegenstandes zu den empirischen und haben sich der induktiven Methode zu bedienen. Jede rationale Physik, rationale Psychologie beruht auf Irrtum.

Ein Blick auf das Ausgangsmaterial, dem sich wie oben gezeigt die Interessen der Ästhetik zuwenden, lehrt nun, welcher Methode sie sich wenigstens für den Anfang wird bedienen müssen. Es war dort in erster Linie von realen Dingen und von Erfahrungen an ihnen die Rede; das Nichtreale kam ersichtlich nur insofern in Betracht, als es zu jenen in Beziehung steht. Also muß die Arbeit der Ästhetik mit empirischer Untersuchung einsetzen. Was

es ist, wodurch diese große Mannigfaltigkeit von Gegenständen zu einem gemeinsamen Interessengebiete, dem ästhetischen, zusammengehalten wird, worin also das Wesen des Ästhetischen liegt, das läßt sich nur dadurch ergründen, daß man sich diese Gegenstände ansieht, und sie miteinander vergleicht; das ist auf induktivem Wege.

Dies gilt vorläufig allerdings nur für die ersten Schritte, die Aufsuchung des eigentlichen Gegenstandes der Ästhetik. Wie sich die Methode dann weiter zu gestalten hat, hängt von der Art dieses Gegenstandes ab und läßt sich daher zum voraus nicht bestimmen. Die Untersuchung geht ihren Weg und die Fragen auf die sie führt, lassen nicht die freie Wahl der Behandlung.

I.

Überblick über das ästhetische Tatsachenmaterial.

A. Zentralgebiet. Wesen der ästhetischen Eigenschaften.

1. Der Kern des ästhetischen Tatsachenmateriales.

Es handelt sich nun zunächst darum, aus dem mannigfaltigen Material, dessen sich die Ästhetik zwecks wissenschaftlicher Erforschung annimmt, gleichsam den Kern herauszufinden, um den sich das ganze Gebiet gruppiert; denn dieser wird das für das Gebiet Wesentliche enthalten müssen.

Das gesamte Material sondert sich leicht in drei verschiedene Gruppen, von denen die eine — mehr kurz als genau gesagt — Dinge*) (Kunstwerke, Naturgegenstände etc.)

*) Angemessener wäre hier vielleicht zu sagen „Ding-Gegenstände“ oder „Gegenstände im engeren Sinne“. Denn der Ausdruck „Ding“ bedeutet erkenntnistheoretisch „transzendenter Gegenstand“, während mit dem Ausdruck „Gegenstand“ schlechtweg Transzen-

umfaßt, die zweite Vorgänge, Tätigkeiten oder Zustände, die in irgend einer Weise auf jene Dinge gerichtet sind (künstlerisches Schaffen, ästhetisches Genießen etc.), die dritte die zu diesen Tätigkeiten erforderlichen Dispositionen (Fähigkeiten) und ähnliches. Der gesuchte Kern scheint in der erstgenannten Gruppe liegen zu müssen; denn der Inhalt der zweiten und dritten qualifiziert sich als zum ästhetischen Material gehörig nur durch seine Beziehung zur ersten.

Was nun die Gegenstände der ersten Gruppe zusammenhält, so daß sie trotz ihrer überaus großen Mannigfaltigkeit unter einem einheitlichen Gesichtspunkt betrachtet

---

denz und Immanenz gar nicht unterschieden wird. Und dies beabsichtige ich in der folgenden Darstellung. Denn es scheint mir, daß diese Unterscheidung für die Ästhetik irrelevant ist, wenigstens in ähnlichem Sinne irrelevant, wie etwa für die Physik. Die ästhetischen Urteile beziehen sich gerade so und unter denselben Kautelen wie alle anderen auf die transzendenten Gegenstände. Wenn man einen Menschen, ein Gemälde schön nennt, so meint man den wirklichen Menschen, das reale Ding, und nicht den immanenten Gegenstand; und wenn man von den ästhetischen Qualitäten eines Gegenstandes spricht, dem keine Transzendenz zukommt, so begnügt man sich geradeso mit dem immanenten Gegenstande, wie in sovielen anderen außerästhetischen Urteilen, die keine Wirklichkeit betreffen. Ebenso werden die ästhetischen Gefühle, wenngleich sie zunächst nur auf den immanenten Gegenstand gerichtet wären, geradeso wie alle sonstigen Bestimmungen desselben, durch das Urteil auf den transzendenten ausgedehnt. Ich glaube es daher in der Hauptsache vermeiden zu können, die Darstellung der Ästhetik mit dieser bedeutenden erkenntnistheoretischen Schwierigkeit zu belasten. Die wenigen Punkte, an denen das Verständnis der ästhetischen Tatsachen durch schärfere erkenntnis-theoretische Fassung gefördert werden könnte, sollen anmerkungsweise Berücksichtigung finden. Siehe übrigens Fußnote in Abschnitt II. E. 4 zu „Schein".

werden können, das ist eine ihnen allen zukommende Eigenschaft, eben jene, um derentwillen die Tatsachen der zweiten Gruppe auf sie gerichtet sind.

Diese Eigenschaft tritt aber unter mehreren, voneinander verschiedenen Modifikationen auf, die in ihrer Allgemeinheit einen gemeinsamen Namen nicht führen. Doch wird man sie passend als ästhetische Eigenschaften bezeichnen können. Eine vorläufige Charakteristik von ihnen zu geben, ist die Nennung einer der Modifikationen besonders geeignet: Der Schönheit. Man ist gewohnt ihr anzureihen zunächst ihren Gegensatz, die Häßlichkeit, dann Erhabenheit, Tragik, Komik, ferner Anmut, Lieblichkeit und manch anderes mehr. Was jedoch ihnen allen gemeinsam ist, das tritt augenscheinlich in der Schönheit am deutlichsten zutage. Es empfiehlt sich daher, bei der Suche nach dem Wesen der ästhetischen Eigenschaften die Aufmerksamkeit vornehmlich auf diese zugänglichste aller Modifikationen gerichtet zu halten und des Umstandes eingedenk zu bleiben, daß in ihr das Gesuchte am klarsten und ungetrübtesten enthalten ist.

Das Zentralgebiet des ästhetischen Tatsachenmaterials ist also durch die Gesamtheit der mit ästhetischen Eigenschaften ausgestatteten Dinge gegeben. Wir wollen für diese Dinge, sofern sie Träger ästhetischer Eigenschaften sind, in der Folge kurzweg den Ausdruck „ästhetische Gegenstände“ verwenden.

* * *

2. Das Wesen der ästhetischen Eigenschaften; ihre Idealität.

Die erste und fundamentalste Aufgabe der Ästhetik ist nun, die Natur der ästhetischen Eigenschaften aufzuhellen.

Der geradeste Weg zur Lösung dieser Aufgabe beginnt offenbar mit der Untersuchung irgend eines als Beispiel aufgestellten Gegenstandes, dem eine ästhetische Eigenschaft anhaftet, und mit der Auseinanderlegung der sämtlichen Eigenschaften desselben; denn so müßte wohl auch die gesuchte herauszulösen und gesondert zu betrachten sein.

Dabei wird jedoch schon von vornherein ein sehr großer Teil seiner Eigenschaften außer Betracht bleiben können. Wenn es sich etwa um eine Statue handelt, so gilt dies gewiß von allen chemischen Eigenschaften des Materials, sowie von den allermeisten physikalischen. Dies leuchtet sofort daraus ein, daß das Bewußtsein des Beschauers, während es von der Schönheit des Gegenstandes ganz erfüllt ist, von ihnen in der Regel gar keine Notiz nimmt.

Aber auch unter den in der Vorstellung wiedergegebenen Eigenschaften oder Merkmalen des Gegenstandes finden sich solche, denen man auf den ersten Blick ansieht, daß sie von anderer Art sind als etwa seine Schönheit. Ein farbiges Ornament z. B. ist ein Komplex, der sich aus Farben und Ortsbestimmungen aufbaut; seine Schönheit (nicht das Schöne an ihm) ist aber weder mit

diesen, noch mit jenen identisch. Eine Melodie setzt sich aus Tönen und nur aus Tönen zusammen; die Töne sind nicht die Schönheit; außer den Tönen gibt es in der Melodie nichts mehr ihnen Gleichartiges, also ist die Schönheit von wesentlich anderer Art als diese.

Gleich- und Ungleichartigkeit bestimmt sich in diesem Falle nach folgendem wesentlichen Gesichtspunkte. Die Farben, die Ortsdaten *sehen* wir, die Töne *hören* wir. Farben, Töne und ähnliches sind es, was die Tätigkeit der *Sinnesorgane* zur Vorstellung der Gegenstände beisteuert, oder wenn es sich nicht um Wahrnehmungs-, sondern um Erinnerungs- oder Phantasievorstellung handelt, beigesteuert hat. Sie sind die ihrer Natur nach *wahrnehmbaren* Bestimmungen des Gegenstandes.

Diese — wenigstens potentielle — Wahrnehmbarkeit kommt nämlich durchaus nicht allem zu, was wir vorstellen. Es gibt Denkgegenstände, die nicht etwa wegen zu geringer Schärfe unserer Sinnesorgane, sondern ihrer Natur nach ein für allemal der Wahrnehmung im eigentlichen Sinne entzogen sind, z. B. Zahlen, Beziehungen. Die Verschiedenheit zweier Töne *hört* man nicht, man hört nur den einen Ton und den anderen Ton, und nur auf diesem indirekten Wege trägt das Ohr zur Verschiedenheitserkenntnis bei; und wenn man drei Dinge sieht, so sieht man das Ding a, das Ding b, und das Ding c, weiter nichts, nicht etwa noch die „Dreiheit"; es existieren eben nur die Dinge, jedes für sich, und nicht daneben noch die Dreiheit; zu Dreien werden sie nur dadurch, daß sie unser Geist, nachdem er sie wahrgenommen hat,

noch zusammenfaßt. Jedes der Dinge ist seiner Natur nach wahrnehmbar, die Zahl ihrer Natur nach nicht. Darin äußert sich die fundamentalste Verschiedenheit, welche Gegenstände unseres Vorstellens und Denkens gegeneinander aufweisen können.

Man nennt die ihrer Natur nach wahrnehmbaren*) Gegenstände real, im Gegensatz zu den anderen, die, unter sinngemäßer und zweckdienlicher Präzisierung des alten vieldeutigen Ausdruckes, als ideale Gegenstände bezeichnet werden.

Darnach erweist sich die Schönheit nicht als eine reale, sondern als eine ideale Eigenschaft ihres Trägers.

Im Sinne der obigen Ausführungen verstanden, kann dieses Ergebnis auf keinen Widerspruch stoßen. Zunächst sei, um allen Mißdeutungen vorzubeugen, bemerkt, daß der Tatsächlichkeit und Bedeutung der ästhetischen Eigenschaften mit der Aberkennung der Realität nicht im entferntesten Eintrag getan wird. Man mag immerhin etwa sagen: „Dieses Gemälde ist wirklich schön". Das „Wirklich" betont dabei, daß das ausgesprochene ästhetische Urteil ein wohl berechtigtes ist: das kann es tatsächlich sein, ohne deshalb etwas Reales betreffen zu müssen. Andrerseits bedeutet die Einreihung der Schön-

*) Dabei ist der Ausdruck „Wahrnehmung" in seinem vollen Umfang nicht nur für äußere sondern auch für innere Wahrnehmung zu verstehen, so daß das angegebene Kriterium auch der Realität der psychischen Tatsachen, der Vorstellungen, Gefühle usw. gerecht wird.

heit in das Gebiet des Idealen an sich durchaus nichts von jener Werterhöhung, die bei der unwissenschaftlichen Verwendung des Ausdrucks „ideal" häufig gemeint ist.

* * *

3. Fortsetzung; ihre Außergegenständlichkeit.

Die Bestimmung des Wesens der ästhetischen Eigenschaften erfordert jedoch noch einen weiteren Schritt. Er führt zu dem Ergebnis, daß sie an ihrem Träger nicht nur nichts Reales, sondern überhaupt nichts Gegenständliches sind.

Was damit gemeint ist, läßt sich mit wenigen Worten klar machen. Es steht im Zusammenhange mit einer überaus einleuchtenden Tatsache: Alles Vorstellen ist ein Vorstellen von etwas; dieses „etwas" heißt sein Gegenstand, und es ist kein Vorstellen denkbar, das nicht einen solchen Gegenstand hätte. „Gegenständlich" nennt man daher alles das, was in der Vorstellung eines Gegenstandes mitvorgestellt, mitgedacht ist. So ist z. B. die Farbe eine gegenständliche Bestimmung des Ornamentes, weil sie in der Vorstellung des Ornamentes mit vorgestellt wird; seine Ähnlichkeit mit einem anderen Ornamente aber ist für dieses erste Ornament nichts Gegenständliches, weil sie in der Vorstellung dieses Ornamentes allein nicht mitvorgestellt ist, vielmehr nur gedacht werden kann, wenn die Gedanken über das erste hinausgehen und sich auf das zweite erstrecken.

So ist auch die Schönheit eine außergegenständliche Bestimmung ihres Trägers, obwohl sie mit Recht als Eigen-

schaft desselben bezeichnet wird; auch eine noch so vollständige Vorstellung eines Gegenstandes braucht, sofern sie eben nur die Vorstellung dieses Gegenstandes sein will, den Gedanken an seine Schönheit nicht zu enthalten.

Es gilt dies durchaus nicht von allen idealen Bestimmungen eines Gegenstandes. So z. B. nicht von der Symmetrie eines Ornamentes. Diese ist eine ideale und gegenständliche Eigenschaft zugleich. Ideal deshalb, weil sie nicht wirklich wahrgenommen, etwa gesehen wird, sondern sich erst im Geiste aus dem gesehenen Realen aufbaut; gegenständlich, weil es, damit das Ornament in der ihm eigenen Beschaffenheit vorgestellt werde, unerläßlich ist, daß die in ihm steckende Symmetrie aufgefaßt wird, und dies ein Hinausgehen über die dem Ornamente zugehörigen realen Bestandstücke nicht erfordert. — Ganz analog liegt der Sachverhalt bei der Melodie. Man kann unter einem gewissen Vorbehalt sagen, daß die Melodie aus Tönen besteht. Der Vorbehalt bezieht sich darauf, daß die Töne nicht alles sind, was zur Melodie gehört; eine Wahrheit, die jedermann gelegentlich aus eigener Erfahrung an neuen, ungewöhnlich gebauten Tongestalten bestätigt finden kann, wo er die ersten Male wohl Töne, aber keine musikalischen Gebilde, keine Melodien vernimmt. Die Vorstellung der Melodie enthält eben mehr als bloß die Vorstellung der Töne, auch wenn diese in der richtigen Reihenfolge und Zeitdauer aufeinander folgen; sie enthält noch die Vorstellung von etwas Eigenem, das sich aus den Tönen aufbaut, dessen Vorstellung der Geist aus denen der Töne produziert, und

das für die Melodie gerade das Charakteristische, Wesentliche ist, zumal bekanntlich die gleiche Melodie aus ganz verschiedenen Tönen (transponiert) bestehen kann. Es ist neben den Tönen — als dem Realen — das auf diesen aufgebaute ideale Moment der Melodie und ersichtlich als ihr „gegenständlich“ zu bezeichnen.

Nun wird man zwar oft berechtigt sein, die Schönheit eines Ornamentes auf seine Symmetrie, die eines Tonstückes auf seine Melodien zurückzuführen; aber man wird damit nicht sagen wollen, die Schönheit sei mit der Symmetrie, mit den Melodien identisch. Ja, sie ist nicht einmal gleichartig mit ihnen, weil sie sich im Gegensatz zu ihnen als etwas Außergegenständliches erweist.

Die ästhetischen Eigenschaften haben in dieser Beziehung eine gewisse Analogie zu den sogenannten „relativen“ Bestimmungen der Gegenstände, welche vornehmlich aus den Vergleichungsrelationen hervorgehen, etwa zum „ähnlich“, „größer als“ etc. Geradeso wie die Aussage, der A sei größer als der B, den A allerdings beschreibt, aber doch nur dann einen Sinn hat, wenn man mit den Gedanken nicht bei der Vorstellung des A allein verweilt, sondern über diese hinaus zu der des B geht, geradeso hält sich die Bedeutung des Urteils „A ist schön“ keineswegs innerhalb der Grenzen dessen, was den Gegenstand ausmacht (seine gegenständlichen idealen Bestimmungen inbegriffen), sondern weist über ihn hinaus auf ein zweites Relationsglied.

Die Analogie mit dem Tatbestand der Vergleichungsrelationen ist nur dadurch etwas verdeckt, daß bei den

ästhetischen Eigenschaften das zweite Relationsglied, weil es im allgemeinen konstant ein und dasselbe ist und sich daher von selbst versteht, im Sprechen und Denken niemals ausdrücklich betont, sondern immer vernachlässigt wird. Es ist ein Sachverhalt, der sich bei vielen anderen Gegenstandsbestimmungen geradeso findet. Bezeichnet man z. B. irgend eine Substanz als „giftig", so ist der damit ausgedrückte Gedanke ebenfalls nur auszudenken, wenn man dabei über die Vorstellung von dieser Substanz hinausgeht und noch eine andere miteinbezieht, nämlich die vom menschlichen Organismus und seinem Zerfall. Auch hier ist diese zweite Vorstellung gewissermaßen versteckt, darum aber nicht weniger wichtig für die Erfassung des Wesens der mit dem Worte „giftig" bezeichneten Eigenschaft.

Also ist die Aufzeigung des zweiten Relationsgliedes für die Analyse der Bedeutung relativer Eigenschaften unerläßlich, ja geradezu wesentlich. An den ästhetischen Eigenschaften ist die Lösung dieser Aufgabe im Umriß allerdings leicht genug gefunden. Es ist das psychische Verhalten des Menschen, womit sie die Gegenstände, denen sie anhaften, in Relationsverbindung bringen.

Damit ist natürlich das Wesen der ästhetischen Eigenschaften lange noch nicht genügend umschrieben; weitaus nicht jede Beziehung zum psychischen Verhalten des Menschen begründet ästhetische Eigenschaften. Vielmehr ist dazu augenscheinlich noch zweierlei erforderlich. Erstens muß eine ganz spezielle Art der Beziehung zwischen dem Gegenstand und dem psychischen Verhalten gegeben

sein; und zweitens kommt es auch auf die besondere Art des psychischen Verhaltens selbst an.

Die sachliche Erledigung des zu zweit angeführten Punktes wird in einem späteren Abschnitte (II) dieses Buches erfolgen. Vorläufig genügt es die Art der hier in Betracht kommenden psychischen Tatsachen durch den Namen festzulegen; es sei als solcher die Bezeichnung „ästhetischer Zustand“ oder auch „ästhetisches Verhalten“ des Menschen vorgeschlagen.

* * *

4. Fortsetzung; die den ästhetischen Eigenschaften zugrunde liegenden Relationen.

Die Bestimmung der Relation, welche zwischen dem Gegenstande und dem ästhetischen Verhalten vorliegt, läßt sich mit der für den augenblicklichen Zweck erforderlichen Genauigkeit in Kürze durchführen. Zunächst sei betont, daß es sich da nicht nur um eine Relation handelt, sondern um deren zwei, die überdies von sehr verschiedener Art sind. Die eine von ihnen ist in letzter Linie Kausalrelation. Sie verbindet den Gegenstand als Träger der ästhetischen Eigenschaft mit dem ästhetischen Verhalten in der Weise, daß jener als Ursache, gleichviel ob nähere oder entferntere, dieses als Wirkung erscheint. Das Gemälde, die Statue, die Melodie usw. löst in mir auf dem Wege über die Vorstellung den ästhetischen Zustand aus, regt ihn an, d. h. bewirkt, verursacht ihn.

Das ist die eine der beiden Relationen. Die andere liegt uns ungleich näher, ist aber doch für's erste nicht so

leicht zu fassen, wie jene und führt daher auch keinen so populären Namen wie sie. Indes, die Sache hängt nicht am Namen, sondern kann von jedermann in seinen eigenen psychischen Erlebnissen aufgesucht werden. Sie besteht in folgendem. Das ästhetische Verhalten ist im wesentlichen ein Fühlen. Nun ist es eine jedermann geläufige, ja selbstverständliche Sache, daß jedes aktuelle Gefühl auf etwas gerichtet sein muß. Wer sich freut, freut sich an etwas, wer schmerzlich gerührt ist, ist's über etwas. Dieses trotz mancher scheinbaren Ausnahme notwendige Etwas heißt der Gegenstand des Gefühls; und es ist jedermann aus seiner inneren Erfahrung klar, nicht nur, daß, wie gesagt, jedes Gefühl einen Gegenstand hat, sondern auch, daß, wiederum unbeschadet mancher scheinbaren Ausnahme, jeder fühlende weiß, nicht gerade was die Ursache seines Gefühls sei, wohl aber immer, auf welchen Gegenstand es gerichtet ist. Erreger des Gefühls und das, worauf es gerichtet ist, brauchen nämlich durchaus nicht stets identisch zu sein. Sie stehen auch nicht in derselben Relation zum Gefühl. Mit dem Erreger ist es, wie schon oben gesagt, durch Kausalität verbunden. Zu seinem Gegenstande dagegen steht es in eben jener zweiten Relation, welche auch das ästhetische Verhalten mit dem zugehörigen ästhetischen Gegenstande verbindet. Sie ist im wesentlichen nichts anderes, als das besprochene „Gerichtet sein" des Gefühls auf seinen Gegenstand, woran sich verrät, ob das vorhandene Gefühl dem Gegenstande dieser oder jener der verschiedenen im Bewußtsein gegenwärtigen Vorstellungen zugewendet ist

Der Kürze des Ausdrucks wegen sei sie mit dem Namen „Zielrelation“ belegt.

* * *

5. Abschluß der Analyse des Wesens der ästhetischen Eigenschaften.

Die bisherigen Erörterungen erfordern nur mehr eine kleine Ergänzung zur völligen Klarlegung des Wesens der ästhetischen Eigenschaften. Die Hauptsachen liegen zur Hand; sie müssen nur noch in der richtigen Weise verbunden werden.

Ein Gegenstand ist schön, heißt, daß er zu einem bestimmten ästhetischen Verhalten eines Subjektes in den beiden vorhin bezeichneten Relationen steht. Was ist nun aber die Schönheit des Gegenstandes? Trotz aller Vollständigkeit der Analyse von den bisher genannten Komponenten des Tatsachenkomplexes keine, weder die Relationen noch die beiden Glieder derselben. Denn die Schönheit des Gegenstandes ist nicht etwa das Kausalverhältnis zwischen ihm und dem ästhetischen Verhalten des Subjektes, ebensowenig, wie die Giftigkeit einer Substanz identisch ist mit dem Kausalverhältnis, das zwischen ihr und der Zerstörung des Organismus besteht. Das gleiche gilt von der zweiten, der sogenannten Zielrelation, dem „auf den Gegenstand Gerichtetsein“ des Gefühls; auch diese ist keineswegs die Schönheit *selbst*, wenn sie ihr auch, geradeso wie jene Kausalität, wesentlich zugrunde liegt. Ebensowenig aber kann eines der beiden Relations*glieder* als mit der ästhetischen Eigenschaft

identisch bezeichnet werden; weder der Träger der Schönheit, noch das ästhetische Verhalten des Subjekts ist die Schönheit. Was ist sie also an dem ganzen Komplex?

Aus unbefangener Betrachtung der Sachlage ergibt sich die Antwort in folgendem Sinne. Wohl ist die Schönheit nicht die Relation des schönen Gegenstandes zum ästhetischen Zustande; sie ist aber gewissermaßen die — von der Beschaffenheit des Gegenstandes zu leistende — Voraussetzung des Zustandekommens dieser Relation, das heißt: Die Fähigkeit ästhetisch zu wirken. Löst man noch den Begriff „Fähigkeit" auf und verallgemeinert man, so ergibt sich:

Die ästhetische Eigenschaft eines Gegenstandes ist die Tatsache, daß er in Kausal- und Zielrelation zu ästhetischem Verhalten eines Subjektes stehen kann.

Diese Analyse des Begriffes der ästhetischen Eigenschaften gewährt einen sehr deutlichen Ausblick auf den Weg, den alle ästhetische Untersuchung nehmen muß, und enthält bereits im Keime die Hauptlehrsätze der ganzen Ästhetik, vor allem die Abgrenzung zwischen Relativität und Norm des Schönen. Die folgenden Kapitel werden das speziellere Erfahrungsmaterial herbeizuschaffen und durch dessen Verarbeitung den nunmehr gewonnenen allgemeinen Rahmen plastisch auszufüllen haben.

* * *

6. Das Objektiv.

An dieser Stelle sei nur noch auf die Eigenart des Denkgegenstandes hingewiesen, die gemäß der obigen Definition den „ästhetischen Eigenschaften" zukommt. Wer einigermaßen die Fähigkeit hat, auf die Beschaffenheit der sich in ihm abspielenden psychischen Tatsachen zu achten, das Gleichartige in ihnen als solches zu erkennen und vom Ungleichartigen zu unterscheiden, das den verschiedenen Arten psychischer Tatsachen Eigene und Wesentliche herauszufinden, der wird bemerken, daß der psychische Akt, in dem man etwa eine Farbe, einen Ton, einen Baum, einen Berg usw. denkt, — ganz abgesehen von der Verschiedenheit des Gegenstandes — anders geartet ist als der, in dem solche Denkgegenstände, wie der eben erst analysierte, im Bewußtsein aktuell werden. Auch in der Sprache spiegelt sich dieser Gegensatz, indem sie sich zur Bezeichnung eines Gegenstandes der erstgenannten Art zumeist eines einzelnen Wortes, und zwar Substantivs, zu der eines Gegenstandes der zweiten Art, wohl nicht immer, aber in der Regel am natürlichsten eines mit „daß" eingeleiteten Satzes bedient. Dort handelt es sich um „Dinge", hier um „Tatsachen". Der auffallendste Unterschied der Denkakte hier und dort liegt aber darin, daß im Denken von Tatsachen die Bestimmung nach dem Gegensatz von Ja und Nein eine wesentliche Rolle spielt, während die Vorstellung eines Dinges noch ganz und gar außerhalb dieses Gegensatzes steht. Daraus ergibt sich, daß der Gedanke, in dem wir eine „Tatsache" erfassen,

keine bloße Vorstellung sein kann; denn das Vorstellen differenziert sich noch nicht nach Affirmation und Negation. Er muß vielmehr ein Urteil sein, entweder ein wirkliches oder wenigstens ein fingiertes, phantasiemäßig gedachtes, eine Annahme.

Das gilt also ebenso für „Schönheit", „Häßlichkeit" und Verwandtes. Auch diese können nicht in einer Vorstellung, sondern nur in einem Urteil oder einer Annahme gedacht werden.

Demnach sind es psychologisch wesentlich verschiedene Tatbestände, welche durch folgende drei Redewendungen zum Ausdruck gelangen:

1. Einen Gegenstand (ohne Rücksicht auf seine allfälligen ästhetischen Eigenschaften) vorstellen.

2. Einen Gegenstand ästhetisch genießen.

3. Einen Gegenstand als schön vorstellen.

Der erste Fall ist durch die bloße Vorstellung gegeben. Der zweite durch das ästhetische Verhalten, das im wesentlichen aus der Vorstellung und dem ästhetischen Gefühl besteht. Der dritte Fall enthält die Vorstellung verbunden mit dem Urteil (oder der Annahme), daß der Gegenstand schön ist. Der Ausdruck „als schön vorstellen" entspricht daher nicht völlig dem ausgedrückten psychischen Tatbestand. Denn die ästhetischen Bestimmungen eines Gegenstandes gehen nicht in die Vorstellung ein, sondern können nur mit Hilfe von Urteil oder Annahme erfaßt werden.

Sie stehen mit dieser Eigentümlichkeit nicht vereinsamt da. Zunächst sind selbstverständlich die Bedeutungen aller Sätze, welche Urteile oder Annahmen ausdrücken,

Denkgegenstände dieser Art. Es gibt aber auch noch eine erkleckliche Anzahl Einzelwörter, von denen das gleiche gilt. Zumeist sind sie Relationsbezeichnungen. Wer z. B. die Gedanken „Ähnlichkeit zwischen A und B" oder „Kausalität von x zu y" in seinem Inneren aufmerksam betrachtet, wird die Wahrnehmung machen, daß er dabei nicht vorstellt sondern „annimmt", A sei dem B ähnlich, x die Ursache des y. Also lassen sich auch „Ähnlichkeit", „Kausalität" nur durch Urteile oder Annahmen denken. Wir nennen solche Denkgegenstände — zum Unterschied von den Vorstellungsgegenständen — „Objektive".*)

Die ästhetischen Eigenschaften sind demnach, erkenntnistheoretisch betrachtet, nicht Vorstellungsgegenstände, sondern Objektive.

Diese Einsicht wird allerdings vom rein ästhetischen Interesse nicht hoch angeschlagen werden, obwohl erst durch sie die Charakteristik des allgemeinen Wesens der ästhetischen Eigenschaften vollendet wird. Dagegen ist dem Begriffe des Objektivs an späterer Stelle bei der Klärung fundamentaler Probleme der Ästhetik eine wichtige Rolle vorbehalten.

* * *

*) Siehe die psychologische wie erkenntnistheoretische Begründung des Objektivbegriffes in dem Werke von A. Meinong Über Annahmen. Leipzig 1902. Besonders Kapitel V und VII.

7. Ergänzungen auf Grund der Unterscheidung des transzendenten vom immanenten Gegenstande.

Die Unterscheidung des immanenten vom transzendenten Gegenstande ermöglicht an manchen Punkten der obigen Darstellung eine schärfere Fassung und einige weitere Klärung, was anhangsweise nachgetragen sei.

Daß sich die Schönheit eines Gegenstandes nur nach dem Teil seiner Merkmale bestimmt, der in der Vorstellung wiedergegeben ist, bedeutet, daß die ästhetischen Eigenschaften an der Beschaffenheit des immanenten Gegenstandes liegen.

Dieser ist in der Regel — nämlich vom Grenzfall des Einfachen abgesehen — ein Komplex, der sich aus realen und auf ihnen aufgebauten idealen Komponenten zusammensetzt.

Die ästhetischen Eigenschaften sind weder mit einer der realen noch einer der idealen Komponenten identisch. Sie gründen sich vielmehr durch das entsprechende Objektiv auf Relationen, welche den ästhetischen Gegenstand mit etwas außer ihm Liegendem, nämlich dem ästhetischen Verhalten des Subjektes, verbinden.

Als eine dieser Relationen kommt zunächst in Betracht das Kausalverhältnis, das vom transzendenten Gegenstande über die Vorstellung (der Ursache) zum ästhetischen Gefühl (der Wirkung) führt.

Als zweite haben wir die Zielrelation kennen gelernt, gemäß welcher das ästhetische Gefühl zunächst auf den immanenten Gegenstand gerichtet ist, aber auch auf den transzendenten, falls ein solcher vorhanden und gedacht ist.

Sie ist eine Idealrelation; sie beruht aber ihrerseits auf einer realen, das heißt auf einer wahrnehmbaren, in diesem Falle natürlich nur innerlich wahrnehmbaren. Die Vorstellung und das auf deren Gegenstand gerichtete Gefühl bilden nämlich einen vergleichsweise einheitlichen psychischen Komplex, der durch die eigenartige reale psychische Verbindung des Gefühls mit der Vorstellung entsteht. Diese Verbindung muß als Realrelation anerkannt werden, sie ist innerlich wahrnehmbar und darauf beruht die oben genannte ideale Zielrelation sowie unser Wissen, auf welchen der gleichzeitig vorgestellten Gegenstände das jeweils vorhandene Gefühl gerichtet ist.

* * *

8. Der Schein von Realität bei den ästhetischen Eigenschaften.

Die Realität als die unmittelbare Wahrnehmbarkeit der Verbindung zwischen der Vorstellung des Trägers der Schönheit und dem ästhetischen Gefühl mag zum Teil den Schein erklären, der bisweilen anfänglich gegen die Behauptung der Idealität und Außergegenständlichkeit der ästhetischen Eigenschaften spricht. Bei der ersten Einführung in die theoretische Betrachtung des Schönen sträubt sich unser Bewußtsein in der Regel mächtig dagegen, daß die Schönheit analog etwa wie die Ähnlichkeit gar nicht eine dem schönen Gegenstande selbst schon innewohnende Eigenschaft sein soll, sondern ihm nur infolge gedanklicher Abschweifungen auf anderes zugesprochen werde. Man sieht sie ja dem schönen Gegenstande an, man braucht nicht an anderes zu denken, um ihrer gewahr zu werden, denn sie liegt im Gegenstande und kommt umsomehr zur Geltung, je mehr man sich in ihn versenkt. Aber das, dessen man *eigentlich* gewahr wird, das ist die innige Verbindung der Vorstellung des Gegenstandes mit dem ästhetischen Lustgefühle, nicht die Schönheit. Und daß man das gedankliche Abschweifen vom Gegenstande weg auf anderes, wie es ja auch das Auffassen der Ähnlichkeit erfordert, bei den ästhetischen Eigenschaften so leicht übersieht, kommt daher, daß dieses andere, nämlich das ästhetische Gefühl, immer zusammen mit der Vorstellung des Gegenstandes und mit ihr zu einem realen Komplex fest verbunden in unserem Bewußtsein auftritt.

B. Der ästhetische Gegenstand und seine Haupttypen.

1. Die gegenständlichen Voraussetzungen und Grundlagen der ästhetischen Eigenschaften.

Ein Gegenstand wird zum *ästhetischen Gegenstand*, wenn er Träger ästhetischer Eigenschaften ist.

Als solcher weist er sich aber, gemäß dem Ergebnis des vorigen Abschnittes, nicht durch irgend welche ihm eigene gegenständliche Merkmale aus, sondern lediglich durch die Relationen, in denen er zu einem Subjekte steht, oder stehen kann; seine ästhetischen Eigenschaften liegen wirklich nur in der Tatsache des Bestehens dieser Relationen.

Daraus läßt sich jedoch nicht ohne weiteres der Schluß ziehen, daß die realen oder idealen gegenständlichen Bestimmungen eines Dinges für die ästhetische Betrachtungsweise gänzlich gleichgültig und belanglos wären; mit anderen Worten, daß es einerlei wäre, wie beschaffen ein Gegenstand ist, wenn es sich darum handelt, ob er sich als schön erweist oder nicht.

Allerdings ist über die gegenständlich Beschaffenheit eines Dinges, z. B. einer Rose, mit dem Urteil, sie sei schön, direkt nichts ausgesagt, und von ihren Qualitäten, etwa der Farbe, ist dabei nicht die Rede. Daraus folgt aber nicht, daß jeder beliebige Gegenstand, gleichgültig von welcher Beschaffenheit er ist, müßte schön — oder auch nur überhaupt Träger irgend einer ästhetischen Eigenschaft — sein können. Denn schön sein heißt, in einer bestimmten Relation zum Subjekte stehen; und ebenso, wie die Beschaffenheit eines Gegenstandes A nicht gleichgültig dafür ist, ob er zu einem anderen Gegenstande B Ähnlichkeit aufweist, sondern sie gewisse Bedingungen erfüllen muß, wenn anders die Ähnlichkeitsrelation gegeben sein soll, gerade so wird auch bezüglich der ästhetischen Eigenschaften die nächstliegende Folgerung

die sein, daß es von der Beschaffenheit des Gegenstandes abhängt, ob er in jene Relation zum Subjekte treten kann, auf welcher etwa die Schönheit beruht. Die gegenständliche Beschaffenheit ist nicht identisch mit der Schönheit, aber sie ist — im Sinne dieser Folgerung — ihre Voraussetzung oder Grundlage; sie muß gewissen Bedingungen und Gesetzen genügen, wenn der Gegenstand für schön soll gelten können.

Entspricht diese Folgerung dem wirklichen Sachverhalt, so hängt es von der Beschaffenheit des Gegenstandes ab, ob er schön ist oder nicht; und man wird die Gesamtheit der Gegenstände im allgemeinen einteilen können in solche, die schön und in solche, die häßlich sind, wobei dann vielleicht noch ästhetisch indifferente übrigbleiben.

Aber so plausibel diese Folgerung erscheint, so ist sie doch nicht die einzig mögliche; es ist falsch zu meinen, daß sie dem wirklichen Sachverhalt entsprechen muß. Dieselben Voraussetzungen, auf welche sie sich stützt, lassen noch eine zweite zu, die inbetreff der gegenständlichen Grundlagen der Schönheit in ihren letzten Konsequenzen zum entgegengesetzten Ergebnis führt.

Es kommt eben nur darauf an, in welchem Gewichtsverhältnis die objektiven (gegenständlichen) Bedingungen der Schönheit zu den subjektiven stehen. Denn die ästhetischen Eigenschaften kommen einem Gegenstand mit Rücksicht darauf zu, daß er zum ästhetischen Verhalten des Subjekts in Relation steht; und das Eintreten dieser Relation hängt naturgemäß nicht nur von der Beschaffen-

heit des Gegenstandes sondern auch von der Verfassung des Subjektes ab.

Der Fall ist nun denkbar, daß die Bedeutung der objektiven Bedingungen neben der der subjektiven so gut wie verschwindet: nicht der Gegenstand, was er ist und wie beschaffen er ist, gibt den Ausschlag für seine ästhetische Qualifikation, sondern das psychische Verhalten des Subjektes. Dann ist ein Gegenstand nicht von vornherein schön oder von vornherein häßlich, und die Gesamtheit der Dinge scheidet sich nicht in ästhetisch brauchbare gegen ästhetisch unbrauchbare, vielmehr sind an sich alle gleich, nämlich ästhetisch indifferent. Die Entscheidung zwischen schön und häßlich hat in der Beschaffenheit des Gegenstandes keine bestimmende gegenständliche Grundlage, sondern sie hängt von der Art des psychischen Verhaltens ab.

Nun steht ja allerdings bereits fest, daß die ästhetischen Eigenschaften nur auf Relationen zu psychischem Verhalten begründet sind, daß also wohl auch die Verschiedenheiten der ästhetischen Eigenschaften auf Verschiedenheiten des psychischen Verhaltens zurückgehen werden. Aber das fällt durchaus nicht zusammen mit dem Sinn der zweiten Folgerung. Es kommt darauf an, in welchem Maße, ob ausschließlich, ob teilweise, ob überhaupt die Variation des ästhetischen Verhaltens durch die Beschaffenheit des Gegenstandes notwendig bestimmt wird. Daher sind auch Übergangsformen, Zwischenstufen zwischen den beiden extremen Fällen möglich.

Zu leichterem Verständnis bedenke man folgendes. An dem ästhetischen Verhalten des Subjektes muß es ein Moment geben, von dessen jeweiliger Qualität es abhängt, ob gegebenenfalls auf Schönheit oder auf Häßlichkeit erkannt wird. Auch ohne besondere Analyse findet man dieses Moment im Gefühl, das sich nach Lust und Unlust differenziert. Hängt es nun direkt von der Beschaffenheit des Gegenstandes ab, ob das ästhetische Verhalten einem Gegenstande gegenüber Lust oder Unlust enthält, so trifft die erste der beiden Folgerungen den wahren Sachverhalt und es sondern sich die Gegenstände an sich schon durch ihre Beschaffenheit in schöne und häßliche. Schiebt sich aber zwischen den Gegenstand (bzw. seiner Vorstellung) und das ästhetische Gefühl noch ein psychisches Glied ein, das, etwa als Grundbestandteil des ästhetischen Verhaltens, relativ unbeeinflußt durch die Beschaffenheit des Gegenstandes erst seinerseits ausschlaggebend dafür ist, ob es zu Lust oder Unlust kommt, so sind die Gegenstände an sich betrachtet ästhetisch alle gleich und eine Scheidung in solche, die von vornherein schön, gegen solche, die von vornherein häßlich sind, ist unbegründet.

Die erste der beiden Auffassungen ist die populäre, dem naiven Denken weitaus näherliegende. Sie muß aber deshalb durchaus noch nicht die richtige sein, ebensowenig wie etwa der naive Realismus, weil er die erkenntnistheoretische Grundanschauung der Allgemeinheit ist, deshalb schon wahr zu sein braucht. Aber sie kann der weiteren Erläuterung entraten. Dagegen wird dem Ver-

ständnis der zweiten von den beiden Auffassungen eine Exemplifikation an konkreten Lehren förderlich sein. Brauchbare Beispiele finden sich leicht in jüngeren Darstellungen der Ästhetik, denn gerade ihre neueste Entwicklung ist dieser Auffassung besonders geneigt. So lehrt Konrad Lange,*) das Wesen des Kunstgenusses liege in der sog. „bewußten Selbsttäuschung“, der „künstlerischen Illusion“, einem intellektuellen Vorgange, der durch das Kunstwerk, sofern es wirklich Kunstwerk ist, ganz gleichgültig was es darstellt, angeregt wird und der immer lustvoll ist. Auch das, worin Karl Groos**) das Wesen des ästhetischen Genusses findet, „die innere Nachahmung“ oder „das Ablösen des Scheines“, ist eine eigene Art der Betrachtung des Gegenstandes, die dem außerästhetischen Leben nicht zukommt und die die Ursache der ästhetischen Lust ist. Sie schiebt sich ein zwischen den Gegenstand und das Gefühl, auf das es den bestimmenden Einfluß ausübt.

Die Entscheidung, welche von den beiden Auffassungen die richtige ist, wird sonach offenbar durch die psychologische Analyse des ästhetischen Zustandes zu geben sein. Damit ist aber auch die Beantwortung der Frage nach den gegenständlichen Grundlagen und Voraussetzungen der Schönheit (sowie der übrigen ästhetischen Eigenschaften) vertagt.

* * *

---

*) Ausführlich in seinem glänzend geschriebenen inhaltsreichen Werke: „Das Wesen der Kunst“, Berlin, 1901. 2 Bde.

**) „Einleitung in die Ästhetik“, Gießen, 1892, und „Der ästhetische Genuß“, Gießen, 1902.

2. Begriff des „ästhetischen Elementargegenstandes“.

Dagegen wird schon an dieser Stelle ein Überblick über die Gesamtheit der ästhetisch in Betracht kommenden Gegenstände nicht nur möglich, sondern geradezu notwendig sein: Notwendig weniger im Interesse der Kenntnis des ästhetischen Gegenstandes, als vielmehr zur Sicherung des Weges, auf dem die Lösung der nächsten grundlegenden Frage zu suchen sein wird, nämlich der nach dem Wesen des ästhetischen Zustandes.

Es ist klar, daß der Beantwortung dieser Frage nur auf dem Wege der psychologischen Analyse nachgegangen werden kann. Dabei muß, was analysiert werden soll, möglichst konkret gegeben sein. Der konkrete Fall enthält jedoch Wesentliches und Zufälliges ununterschieden nebeneinander. Es besteht daher die Gefahr, daß Zufälliges für Wesentliches, Individuelles für allgemein Gültiges genommen wird.

Um dieser Gefahr zu begegnen, erscheint es geboten, sich mit der Analyse nicht etwa auf einen oder auf mehrere willkürlich herausgegriffene Fälle zu beschränken, sondern die charakteristischen Typen des ästhetischen Verhaltens sämtlich zu berücksichtigen. Die Auswahl derselben kann an dieser Stelle naturgemäß nach nur provisorischen Gesichtspunkten geschehen und überdies nur gewissermaßen indirekt. Denn *vor* der psychologischen Kenntnis des ästhetisehen Verhaltens sind die Mittel hiezu lediglich in der allgemeinen Erfahrung über die *ästhetischen Gegenstände* zu finden, deren Gesamtheit

gewiß alle Varianten des ästhetischen Verhaltens aufweist und an deren Haupttypen man die charakteristischen Fälle desselben wird vermuten dürfen.

Dazu ist also ein Überblick über die ästhetischen Gegenstände und deren Hauptarten erforderlich.

Die Einteilung wird sich natürlich nicht an die realen Merkmale der Dinge und ihre natürliche Verwandtschaft halten; denn die Klassen, welche von der Naturwissenschaft aufgestellt werden, etwa Organisches-Unorganisches, würden offenbar den ästhetischen Interessen nicht dienen.*) Diese verlangen vielmehr eine Einteilung, welche beständig auf die ästhetischen Eigenschaften Rücksicht nimmt. Die rote Rose und der blaue Türkis gehören für sie (in bezug auf Farbe) in dieselbe Klasse; eine Statue vereinigt ästhetische Gegenstände der verschiedensten Art in sich, etwa Haltung und Ausdruck einerseits, Farbe und Glanz des Materials andrerseits. Es ist also notwendig, die — meist komplexen — Träger ästhetischer Eigenschaften in *jene ihre Teilgegenstände zu zerlegen, welche ihrerseits die Träger der einzelnen, verschiedenen ästhetischen Eigenschaften des Gesamtgegenstandes sind*, und diese in natürliche Gruppen zusammenzufassen.

Die Summe der ästhetischen Eigenschaften der durch die Zerlegung gewonnenen Teilgegenstände muß immer gleich sein der vollen ästhetischen Beschaffenheit des zerlegten Gesamtgegenstandes. Unter den Teilgegenständen werden

*) Darin kommt wieder zur Geltung, daß für das ästhetische Verhalten zunächst der *immanente* Gegenstand maßgebend ist.

sich, obwohl jeder von ihnen Träger von nur einer ästhetischen Eigenschaft sein soll, zumeist noch solche finden, die mehr oder weniger zusammengesetzt sind, die aber nicht weiter zerlegt werden dürfen, weil dadurch die ihnen zukommenden ästhetischen Eigenschaften verloren gingen. Die Schönheit solcher (Teil-)Gegenstände erweist sich eben nicht mehr als Summe der ästhetischen Eigenschaften von deren Komponenten (Bestandstücken), sondern haftet nur dem Ganzen als solchem an. Eine Melodie läßt sich zerlegen in ihre einzelnen Töne; aber ihre Schönheit ist nicht die Summe der ästhetischen Qualitäten der einzelnen Töne, ja geradezu davon unabhängig.

Wir nennen solche ästhetische Gegenstände, deren ästhetische Eigenschaften sich nicht als Summe der ästhetischen Eigenschaften der Komponenten (Bestandstücke) des Gegenstandes erweisen, die demnach nur dem Gegenstande als Ganzem anhaften und bei dessen Zerlegung verloren gehen, ästhetische Elementargegenstände. An sich bereits einfache Gegenstände sind als Träger ästhetischer Eigenschaften eo ipso ästhetische Elementargegenstände.

Die geordnete Gesamtheit der ästhetischen Elementargegenstände gibt den gesuchten Überblick über die Mannigfaltigkeit des ästhetischen Geschehens und damit auch die Möglichkeit, für die Analyse die charakteristischen, typischen Fälle auszuwählen.

Das Aufsuchen der Elementargegenstände hat durch Zerlegen der in der Erfahrung vorfindlichen ästhetischen Gegenstände zu geschehen, das Ordnen, wie überall, durch Zu-

sammennehmen des Gleichartigen und Gruppieren nach dem Grade der Ähnlichkeit. — Eine neue Art ästhetischer Elementargegenstände wird überall auch dann schon anzunehmen sein, wenn sich zwar das für sie Wesentliche noch nicht scharf umschreiben läßt, aber die vorliegende ästhetische Gesamtwirkung eines in der Erfahrung gegebenen Gegenstandes nicht auf die Summierung der ästhetischen Eigenschaften anderer, bekannter Elementargegenstände zurückzuführen ist.

Dieses Verfahren wird nun angewendet werden und die — vorläufige — Aufstellung von fünf Haupttypen ergeben. Der endgültigen Analyse des ästhetischen Verhaltens ist es natürlich vorbehalten, diese Zahl zu prüfen, allenfalls zu korrigieren.

* * *

3. Erste vorläufige Klasse der ästhetischen Elementargegenstände: Einfache Empfindungsgegenstände.

Die weitestgehende Zerlegung eines ästhetischen Gegenstandes, etwa eines Gemäldes, eines Ornamentes, eines Tonstückes, führt auf die einfachen Gegenstände der Sinneswahrnehmung, als Farbe, Ton und dergleichen, sowie auf Orts- und Zeitdaten.*) Sie sind gewissermaßen das Material, aus dem sich, wenn nicht jeder, so doch gewiß

*) Die Frage, ob die Orts- und Zeitdaten ebenfalls Gegenstände der Sinneswahrnehmung sind oder nicht, soll durch die obige Nebeneinanderstellung in keiner Weise berührt sein und ist auch für die ästhetischen Interessen an dieser Stelle belanglos.

ein sehr großer Teil aller ästhetisch in Betracht kommenden Gegenstände aufbaut. Sie sind überdies nicht weiter zerlegbar, und es ist daher, falls sie überhaupt noch ästhetische Eigenschaften zeigen, außer Zweifel, daß man in ihnen bereits ästhetische Elementargegenstände anzuerkennen hat.

Dass sie jedoch diese Bedingung erfüllen, kann nicht für alle ohne weiteres zugegeben werden. Für einige ist es sogar schlechtweg zu verneinen: isolierte Orts- und Zeitdaten zeigen keine Spur von irgend welcher ästhetischer Betonung. Dagegen spricht man von schönen, häßlichen Farben, schönen, oder lieber angenehmen und unangenehmen*) Tönen. Nun ist es ja gewiß richtig, daß diese Gegenstände, besonders die Farben, je nach Verwendung und Zusammenhang höchst verschieden wirken, so z. B. ein zartes Himmelblau in der Damen- und in der Herrenkleidung, das ehrwürdige Grau eines gotischen Domes etwa als Dekoration eines Festsaales. Trotzdem wird man gewiß auch ohne Rücksicht auf derartige Beziehungen ein leuchtendes, sattes Rot oder Blau schon an sich unbedenklich schöner finden als ein schmutziges Gelbgrün.

Es liegen also zweifellos derartige Unterschiede vor; aber ob es ästhetische Eigenschaften sind, die sie betreffen, ist fraglich. Man hat sich ziemlich allgemein daran gewöhnt, dem Gegenstand der einfachen Sinnesempfindung ästhetische Dignität abzusprechen; er sei nicht schön oder häßlich, sondern nur sinnlich angenehm oder unangenehm.

*) Solche sind z. B. die höchsten hörbaren.

Schon die weite Anerkennung, welcher sich diese Scheidung sowohl im wissenschaftlichen wie im populären Denken erfreut, könnte dafür sprechen, daß ihr ein richtiges Gefühl zugrunde liegt. Aus eigener Anschauung aber wird man sofort die Notwendigkeit der Sonderung des sinnlich Angenehmen vom Schönen zugeben, wenn man an die Empfindungen der übrigen sogenannten niederen Sinne, des Geschmacks, des Geruchs, des Temperatur- und Drucksinnes oder gar an die Organempfindungen denkt. Der Annehmlichkeit eines lauen Bades, eines frischen Trunkes, eines Spazierganges in freier Luft verweigert man mit aller Bestimmtheit das Prädikat des Ästhetischen. Weniger entschieden, aber immer noch sehr dazu geneigt ist man bei den Geschmacksqualitäten, etwa süß, bitter; schwankend wird man bei den Gerüchen, dem Duft der Rose, eines feinen Parfüms. Und kehrt man zu den Tönen und gar zu den Farben zurück, so kann man sich nicht leicht auf etwas besinnen, weswegen hier von ästhetischem Genuß nicht sollte gesprochen werden dürfen.

Ein Gegensatz zwischen sinnlich Angenehmem und Ästhetischem liegt zweifellos vor; aber was ist das unterscheidende Merkmal und wo ist die Grenze? Es läßt sich an dieser Stelle der Untersuchung noch nicht sagen. Denn das Wesen des sinnlich Angenehmen liegt, geradeso wie das des Ästhetischen, im psychischen Verhalten des Subjekts begründet. Daher wird erst die psychologische Analyse dieses Verhaltens darauf führen können.

Aus diesem Grunde erscheint es geboten, die Gesamtheit der einfachen Empfindungsgegen-

stände als — vorläufig allerdings noch unreine — erste Klasse ästhetischer Elementargegenstände wenigstens provisorisch in Vormerkung zu nehmen.

* * *

4. Zweite Klasse: „Gestalten".

Nun ist auf den ersten Blick klar, daß die Schönheit eines Gemäldes, eines Ornamentes, eines Tonstückes keineswegs als die Summe der ästhetischen Eigenschaften der in ihm enthaltenen einfachen Empfindungsgegenstände aufgefaßt werden kann. Die Schönheit eines Gemäldes besteht nicht aus der Schönheit der einzelnen Farben. Sie können wohl mitwirken, aber nicht im entferntesten sie ausmachen. Bei so weit gehender Zerlegung des Gegenstandes zerrinnt fast alles von seiner Schönheit, und es ist daher offenbar, daß dabei sehr wichtige ästhetische Elementargegenstände übersprungen worden sein müssen.

In der Tat kommt bisweilen schon den einfachsten Komplexen aus Empfindungsgegenständen eine ästhetische Bedeutung zu, welche die ihre überragt, ja, für sich betrachtet, geradezu von ihr unabhängig ist. Ein rein gestimmter Dur-Dreiklang z. B. ist überaus schön; aber schon eine geringfügige Verschiebung eines der drei Töne um wenige Schwingungen kann ihn unerträglich machen, obwohl der verschobene Ton für sich allein geradeso gut klingt, wie der des reinen Dreiklangs. Die ästhetischen Qualitäten der einzelnen Komponenten sind in jedem der beiden Komplexe gleich, die der Komplexe selber höchst verschieden. Also sind diese Komplexe ästhetische Elementargegenstände.

Das gleiche gilt nicht nur von allen übrigen Zusammenklängen, sondern auch von Tonfolgen. Ebenso aber auch von Farbenzusammenstellungen, „Farbenharmonien"; denn daß diese gegen Verschiebung der Komponenten nicht in so hohem Grade empfindlich sind, wie die Tongebilde, sowie, daß der individuelle Geschmack ihnen gegenüber weiteren Spielraum hat, berührt das wesentliche nicht.

Die ästhetisch elementare Natur dieser Art von komplexen Gegenständen kommt besonders deutlich dort zum Ausdruck, wo ästhetische Eigenschaften überhaupt erst an ihnen auftreten, während das entsprechende Einfache deren völlig und nach jeder Richtung entbehrt. Dies gilt zweifellos für Raum und Zeit. Der einzelne Raum- oder Zeitpunkt ist ästhetisch indifferent; Komplexe aus ihnen, räumliche, zeitliche Gestalten, Ornamente, Rhythmen sind von ausgesprochen ästhetischer Dignität. —

Daß ein komplexer Gegenstand ästhetische Eigenschaften aufweist, die nicht identisch sind mit denen seiner Bestandstücke oder ihrer Summe, ist nur so verständlich und möglich, daß auch er etwas anderes ist als die bloße Gesamtheit oder Summe seiner Bestandstücke, ein neuer über sie hinausgehender Gegenstand. Denn was sollte sonst der Träger dieser neuen ästhetischen Eigenschaften sein?

Tatsächlich weist die Psychologie nach, daß ein komplexer Gegenstand mehr ist als seine Bestandstücke zusammen. Freilich ist dieses Mehr durch Zerlegen des Gegenstandes und Isolieren seiner Bestandstücke nicht zu fassen noch auszusondern, es zerrinnt einem dabei gleich-

sam zwischen den Fingern, denn es kommt nur in der Verbindung der Bestandstücke zur Geltung und kann nur mit ihnen gedacht werden. Daß es da ist, leuchtet schon daraus ein, daß es etwas geben muß, was die zusammenhanglos dastehenden Bestandstücke zu dem einen, einheitlichen Ganzen verbindet, etwas, das auch mit vorgestellt sein muß, wenn der Komplex als solcher vorgestellt sein soll. So enthält z. B. die Vorstellung einer Melodie nicht nur die Vorstellung der einzelnen Töne, sondern auch noch die von etwas darüber hinaus, etwas Neuem, das zwar den Tönen gegenüber insofern unselbständig ist, als es sich gewissermaßen auf ihnen aufbaut und daher ohne sie nicht vorgestellt werden kann, das sie aber andrerseits erst zur Melodie verbindet und so das Eigentliche, Wesentliche derselben darstellt.

Die Vorstellung von diesem Plus kommt nicht wie die der Töne auf dem Wege der Sinnesempfindung in uns zustande. Sie ist vielmehr eine gewisse Reaktion auf diese von innen heraus, indem das Bewußtsein durch die in ihm zusammentreffenden Vorstellungen zur Produktion einer neuen Vorstellung veranlaßt wird. Der Inhalt und Gegenstand der produzierten Vorstellung ist immer auf Inhalt und Gegenstand der produzierenden gegründet und aufgebaut und von ihnen abhängig. Man nennt ihn daher „fundierten Inhalt“, „fundierten Gegenstand“.

Die Notwendigkeit des Zusammenwirkens von Sinnestätigkeit und Produktion zum „Hören“, genauer Auffassen einer Melodie zeigt sich deutlich, wenn einmal jene ihre

Schuldigkeit tut, diese aber versagt. Das kann einem bekanntlich leicht genug an neuartigen, ungewohnten musikalischen Gebilden passieren, man hört dann wohl Töne aber keine Melodie, oder wenigstens nicht die vom Tondichter gemeinte. Denn ein und dieselbe Tonfolge kann je nach der Tätigkeit der Produktion zu verschiedenen Melodien führen; so läßt sich z. B. eine gleichmäßig gespielte Skale willkürlich in $^3/_4$ oder $^4/_4$ Takt hören. Andrerseits können zwei voneinander gänzlich verschiedene Tongruppen dieselbe Melodie ergeben, zwei Melodien einander gleich sein, ohne daß sie einen einzigen Ton gemeinsam haben; das bekannte Transponieren von einer Tonart in eine andere ist ja nichts anderes, als das Wiederherstellen einer vorgegebenen Melodie aus anderen Tönen, als die sind, in denen sie vorgegeben ist. Auch darin liegt ein deutlicher Beweis dafür, daß man in der Melodie etwas anderes vorstellt als die bloße Summe der Töne, etwas, dessen Vorstellung der Geist aus Eigenem auf Grund der Tonvorstellungen produziert.

Das Melodiehören ist natürlich nicht der einzige, sondern nur ein sehr klarer Fall von Vorstellungproduktion. In ihm stecken eigentlich bereits zwei Fälle, da Tonfolge und Rhythmus zu trennen wären. An den Zusammenklängen, den Akkorden, ist sie in ganz gleicher Weise beteiligt. Auch Farbenharmonien, Farbenübergänge, simultane wie sukzessive, sind ihr Werk. Das ganze große Gebiet des Vorstellens räumlicher Gestalten, sowohl ein- als auch zwei- und drei-dimensionaler, ist auf sie angewiesen,

und Symmetrie z. B. ist anschaulich nur durch sie zu erfassen.

Damit ist aber die Bedeutung der Vorstellungsproduktion für das Geistesleben noch lange nicht erschöpft. Vielmehr betreffen die angeführten Beispiele sämtlich Repräsentanten von nur einer einzigen Klasse der Gegenstände höherer Ordnung, allerdings einer Klasse, die sich durch ihre eigenartige Beschaffenheit von den übrigen auch ohne definitorische Abgrenzung scharf abhebt. Ein Blick auf einige von diesen, wie z. B. Zahl, Gleichheit, Möglichkeit, Notwendigkeit beweist es; damit aber gleichzeitig auch die umfassende Bedeutung der Vorstellungsproduktion. Es ist in der Tat nur eine ganz geringe Minderheit der Denkakte des entwickelten Individuums, an denen sie keinen Anteil hat.*) —

Die Ästhetik interessiert sich allerdings nur für eine Klasse dieser Produkte, nämlich für die, welche in der obigen Darstellung im Vordergrund stand. Zur allgemeinen Bezeichnung der Gegenstände derselben läßt sich, mit einer natürlichen Bedeutungserweiterung, der Ausdruck „Gestalt" sehr wohl verwenden.**) Denn die räum-

*) Vgl. Ehrenfels „Über Gestaltqualitäten", Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie Jgg. 1890, S. 251 ff. — Meinong „Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen", Zeitschr. f. Psych. und Physiol. der Sinnesorgane Bd. II, S. 245 ff. — Meinong „Über Gegenstände höherer Ordnung und ihr Verhältnis zur inneren Wahrnehmung", dieselbe Zeitschr. Bd. XXI, S. 182 ff. — Diese Arbeiten enthalten das Wichtigste aus der Grundlegung der oben kurz im Auszug mitgeteilten Lehre von der Vorstellungsproduktion.

**) Und zwar soll damit hier wie in der außerwissenschaftlichen Verwendung des Wortes zunächst der fundierte Gegenstand

liche Gestalt kann ja geradezu als ihr Typus gelten. Auch spricht man noch ganz ungezwungen von rhythmischen Gestalten, sowie von Melodie und Harmonie als von Tongestalten. Und die übrigen hierher gehörigen Gegenstände fügen sich wegen ihrer Verwandtschaft mit den genannten leicht dieser allgemeinen Bezeichnung.

Alle die bisher betrachteten Gestalten sind nun gerade durch ihre ästhetischen Eigenschaften, gute wie schlechte, überaus nachdrücklich ausgezeichnet. Jeder wird das aus seinen Erfahrungen über räumliche Figuren, Rhythmen, Farbentönungen, Kontraste usw. bestätigen. Freilich kommt auch da, geradeso wie schon bei den einfachen Empfindungsgegenständen, manches auf Rechnung der jeweiligen Verwendung und des Zusammenhanges; das wird gesondert zu betrachten sein.*) Aber daß, von allen solchen Beziehungen ganz abgesehen, eine reine Quinte z. B. besser klingt als eine verstimmte, eine korrekt gezeichnete, schön geschwungene Ellipse einen wohlgefälligeren Eindruck macht als eine schlottrige oder sonst irgend eine andere ganz unregelmäßige Figur, wird niemand leugnen; und zwischen diesen Extremen gibt es — natürlich nicht mit ebensolcher Schärfe zu bestimmende — Grade.

Für die Ästhetik sind aber auch noch viel kom-

(die Relation) allein, dann aber auch der ganze Komplex gemeint sein.

*) Dabei wird sich auch die richtige Auffassung aller der Erfahrungstatsachen finden, welche Lange (Das Wesen der Kunst, Bd. I Kap. 10 und sonst an vielen anderen Stellen) gegen die Ursprünglichkeit der ästhetischen Eigenschaften ins Feld führt.

pliziertere Gestalten, als die bisher betrachteten, von großem Interesse, solche, die man füglich als Gestalten höherer Ordnung bezeichnen könnte, weil sich ihre Bestandstücke selbst schon als Gestalten und nicht mehr als Einfaches erweisen. Das gilt z. B. von der Hauptgliederung einer architektonischen Fassade, von den metrischen Formen der Poesie, etwa dem Sonett, von den verschiedenen Formen des Tanzes, oder von den musikalischen Formen, dem Scherzo, der Sonate, die durch bestimmte Anordnung der Teilgestalten, der Sätze, Perioden, Takte charakterisiert sind, und die in dieser ihrer eigenartigen ganzen Gestalt aufgefaßt werden müssen, wenn sie ihre volle ästhetische Wirkung entfalten sollen. Das gleiche findet sich im Ebenmaß des Aufbaues einer Rede, ja durch die Verteilung von Spannung, Höhepunkt, Lösung u. dgl. selbst im Inhalt eines Dramas oder Romanes. —

Nach alledem sind die „Gestalten“ als eine eigene — die zweite — Klasse ästhetischer Elementargegenstände anzuerkennen.

* * *

5. Dritte Klasse: „Normgemäße Gegenstände.“

Man könnte meinen, daß nun, nachdem die Gestalten aller Art in eine einzige Klasse ästhetischer Elementargegenstände zusammengenommen worden sind, die Aufstellung weiterer Klassen abgeschnitten und ausgeschlossen ist, da ja alles, was ästhetische Eigenschaften hat, die Gegenstände der ersten Klasse ausgenommen, auch in irgend einem Sinne Gestalt aufweist. Aber selbst die zu

Ende geführte Analyse wird diese Vermutung nicht bestätigen. Auf dem vorläufigen Standpunkte zumal ist leicht zu zeigen, daß sie wichtige ästhetische Tatsachen übersehen würde und die entgegenstehende Paradoxie nur scheinbar ist.

Die Lösung liegt einfach darin, daß ein Gegenstand Träger ästhetischer Eigenschaften sein kann, von denen sich erweisen läßt, daß sie nicht, oder wenigstens nicht alle auf Rechnung der Gestalt kommen. Es muß dann etwas im Gegenstande stecken, das ästhetisch wirksam ist, ohne Gestalt, oder wenigstens ohne Gestalt schlechtweg zu sein. Die nächste und die übernächste Klasse von Elementargegenständen werden das an deutlichen Beispielen veranschaulichen.

Dabei kommen vorwiegend Gegenstände der belebten Natur in Betracht. Die Tier- und Planzenwelt birgt einen reichen Schatz mannigfaltiger Schönheit. Viel davon ordnet sich allerdings bereits den ersten zwei Klassen der ästhetischen Elementargegenstände ein; so z. B. die Farbenpracht der tropischen Vegetation und vieler einheimischer Gewächse, die reizende geometrische Gestalt mancher Blüten- und Blattformen, im Tierreich etwa das bunte Gefieder südländischer Vögel, die Kieselpanzer der Radiolarien, die Zeichnung auf gewissen Schlangenleibern und manches andere. Aber man sieht sofort, daß damit die Schönheit der Tier- und Pflanzenwelt weitaus nicht erschöpft ist, ja gerade der Hauptanteil noch fehlt.

Die Schönheit des Pferdes z. B. beruht zunächst allerdings auf seiner Gestalt. Aber betrachtet man den Sach-

verhalt näher, so ergibt sich, daß sie nicht auf Rechnung der Gestalt schlechtweg, der Gestalt als solcher kommen kann. Die Vorstellung des Pferdekörpers ist Gestaltvorstellung; aber wenn es auf diese sozusagen „geometrische" Gestalt ankäme und auf sonst nichts, so könnte ihm wohl nur ein höchst geringfügiger ästhetischer Wert zuerkannt werden, der überdies durch die schöne Rundung etwa eines Hängebauches, oder durch eine nach aufwärts statt nach abwärts geschwungene Rückenlinie keine wesentliche Veränderung erführe, während solche Eigenschaften für die Schönheit eines Pferdes tatsächlich recht verhängnisvoll wären. Daraus folgt: die Gestalt eines wohlgebauten Pferdekörpers ist nicht als Gestalt an sich, sondern lediglich als Gestalt eines Pferdes von so besonderen ästhetischen Qualitäten. Es kommt mehr darauf an, was für einem Gegenstande die Gestalt zugehört, als wie beschaffen sie ist. Das läßt sich noch an vielen anderen Beispielen zeigen. Die Schönheit der weiblichen Formen liegt in der Weichheit und dem Schwung der Linien; dieselben Linien am männlichen Körper wirken unschön. Hierher gehört auch Fechners treffende Bemerkung von dem frisch leuchtenden Rot, das sich auf einer Wange ganz anders ausnimmt als an einer Nase. Eine Birke ist schön, wenn sie leicht, zart und geschmeidig emporstrebt, die Schönheit der Eiche dagegen verlangt knorrige Äste und einen gedrungenen Bau.

Aber nicht nur das Gebiet des Lebendigen liefert hierher gehörige Fälle. Der bekannte schiefe Turm zu Pisa ist ästhetisch minderwertig nicht etwa, weil das

Rhomboid, das er in der Profilansicht zeigt, dem Rechteck an Schönheit nachstände, sondern weil es sich — populär und dem unmittelbaren Eindruck nach ausgedrückt — für einen Turm nicht paßt, schief zu stehen. Er ist als Ganzes ästhetischer Elementargegenstand, und seine ästhetische Qualität beruht wohl auf seiner Gestalt, aber nicht auf der Gestalt als solcher, sondern nur mit Rücksicht auf ihre Unangemessenheit. Die architektonischen Kunstformen der Alten, etwa des römischen Wohnhauses, des griechischen Tempels verlieren in unserem nordländischen Klima viel von ihrer Schönheit. Auch der Zweck, die Bestimmung des Gegenstandes ist maßgebend. Von einem Theaterbau wird bisweilen verlangt, daß er sich auch im äußeren Anblick deutlich nach Vorhalle, Zuschauerraum und Bühne teile. Bei der ästhetischen Beurteilung von Gebrauchsgegenständen spricht augenscheinlich die Zweckmäßigkeit ein gewichtiges Wort mit. Darnach steht es schlimm um den Geschmack, der sich in manchem modernen Möbelstück ausspricht, das für den Fall seiner Benützung die fatalsten Befürchtungen wachruft. Von den zinnernen Kannen, die zum Hausrat unserer Voreltern gehörten, sind bei aller Mannigfaltigkeit der Form immer jene die wohlgefälligsten, welche am oberen Rande mit einem Ausguß versehen sind. Mancher Gegenstand ist gerade durch eine Verzierung verunziert, weil sie seine Benutzung beeinträchtigt; wie etwa ein goldener Kelch, dessen innerer Rand mit Edelsteinen besetzt ist.

Noch andere scheinbar fernabliegende Erfahrungen lassen sich hier anreihen. Sprachliche Inkorrektheiten,

die, etwa dem Dialekt entstammend, in einer ernsten Rede unterlaufen, ärgern den gebildeten Hörer nicht so sehr, als sie ihn ästhetisch beleidigen, und zwar umsomehr, je bedeutender Anlaß und Inhalt der Rede sind, und doch wird niemand behaupten wollen, daß die korrekte Form *an sich* immer den schöneren Klang hat. Oder: „Eine Frau, die ihren Mann sehr liebte, sagte zu ihm: Wie freue ich mich, daß du einen so hübschen Namen hast. Der Name war nicht sehr hübsch, aber sie liebte den Mann, darum gefiel ihr der Name.“ (Fechner.) Es ist die Regel, daß jedem seine Muttersprache von allen Sprachen die schönste dünkt, auch ohne Rücksicht darauf, daß er sie am besten versteht; und der Bräutigam hält seine Braut zumeist für schön, auch wenn sie es nicht ist.

Das ist nun ein erkleckliches Maß von Schönheit gestalteter Dinge, die nicht auf Rechnung der Gestalt kommt. Auf wessen Rechnung kommt sie dann? Die Mannigfaltigkeit des Vorgeführten ist so groß, daß es kaum angängig scheint, es unter einen Hut zu bringen. Überdies läßt sich der in ihm steckende eigenartige, eigentliche Träger der Schönheit vorläufig erst nur indirekt fassen und angeben. Die Gestalt eines wohlgebauten Pferdes ist schön, nicht als *Gestalt an sich*, sondern als *Gestalt des Pferdes*, das heißt als eine nach bestimmtem Gattungstypus normal entwickelte Gestalt. Die Gestalt des schiefen Turmes ist unschön als eine *dem Turme unangemessene Gestalt*. So wird man also die Beziehung auf eine dem jeweiligen Gegenstande zukommende Gattungsgemäßheit oder Norm als das Wesentliche dessen ansehen

können, was ihn zu einem neuen ästhetischen Elementargegenstande geeignet macht; als solcher weist er ästhetische Eigenschaften auf, welche über die seiner Gestalt schlechtweg hinausgehen.

Freilich wird diese Charakteristik nicht allem gerecht, was an ästhetischer Bedeutung noch außer der bloßen Gestalt in den angeführten Fällen steckt; aber doch dem was ihnen wesentlich und gemeinsam ist. Das übrige wird anderwärts zur Betrachtung kommen. Ferner scheinen sich vorläufig die Beispiele der letzten Gruppe dem angegebenen Gesichtspunkte überhaupt nicht leicht fügen zu wollen. Die Klärung wird sich zusammen mit der direkten Charakteristik der ganzen vorliegenden Tatsachengruppe durch die psychologische Analyse ergeben. Für jetzt genügt es, auf ihre Eigenart hingewiesen zu haben und sie unter der Bezeichnung des Normgemäßen als weitere — dritte — Klasse ästhetischer Elementargegenstände vorzumerken.

* * *

6. Vierte Klasse: Das Ausdrucks- und Stimmungsvolle.

Die Erfahrung lehrt, daß die Gestalt eines Gegenstandes noch durch eine andere Beziehung, als die, von welcher eben die Rede war, zu besonderer ästhetischer Bedeutung gelangen und eine Schönheit gewinnen kann, die ihr als Gestalt schlechtweg nicht zukommt.

Was uns an einem musikalischen Kunstwerk Genuß bereitet, das sind nicht nur die Tongebilde selbst, die

Tongestalten als solche, sondern auch — ob mehr oder weniger als diese ist hier gleichgültig — der Ausdruck und Stimmungsgehalt, der in ihnen steckt. Die Tongestalten sind der Träger des Ausdrucks; der Ausdruck ist nicht etwa noch neben ihnen sinnlich wahrnehmbar, sondern nur in und mit ihnen zu erfassen; aber er ist nicht identisch mit den Tongebilden, daher auch nicht die Gestalt als solche mit der ausdrucksvollen Gestalt. Diese hat ihre eigenen ästhetischen Eigenschaften, jene davon unabhängig ihre anderen.

An der Schönheit eines menschlichen Antlitzes finden sich mancherlei ästhetische Faktoren. Die der ersten und zweiten Klasse der Elementargegenstände angehören, sind allerdings von geringer Bedeutung. Von um so größerer dagegen die der dritten; die ausgeprägt gattungsmäßige, normale Bildung und gesunde Entwicklung hat einen Hauptanteil daran. Sie macht aber nicht alles aus. Die volle Schönheit erfordert einen seelischen Ausdruck. Die Gesichtszüge müssen in ruhigem wie in bewegtem Zustande geistiges und gemütliches Leben spiegeln. Wo das fehlt kommt es im günstigsten Falle zur berüchtigten seelenlosen Schönheit, während umgekehrt auch mindere Gesichtsbildung durch tiefen seelischen Ausdruck anziehend wirken und geradezu verklärt erscheinen kann.

Deshalb ist auch das Streben der bildenden Kunst bei der Darstellung des Menschen — allerdings in verschiedenen Epochen ihrer Entwicklung in verschiedenem Grade — auf Ausdruck gerichtet, während die gattungsmäßige Schönheit nebenher geht, und die Richtigkeit der

Zeichnung gar nur als selbstverständliche Voraussetzung gilt. Aber auch wo es sich nicht um die Darstellung des Menschen handelt, in den Schöpfungen der Architektur, sind ausdruckserfüllte, stimmungsvolle Formen das höchste Ziel, dem der Künstler, freilich oftmals unbewußt, nachstrebt. Denn nicht nur Lebendes, mit seelischen Qualitäten Begabtes, kann dieses neuen eigenartigen Trägers ästhetischer Eigenschaften teilhaftig sein. Dies scheint wohl wunderbar, aber die Tatsachen sprechen deutlich genug dafür. Der Charakter der Gotik ist ein anderer als der der Renaissance, und das Wesentliche dieser Verschiedenheit ist Ausdruckssache; das fühlt jeder, und es ist gleichgültig ob dabei Ursprüngliches oder Anerzogenes zur Geltung kommt. Der Stimmungsgehalt mancher Landschaften, wirklicher wie gemalter, ist oft die einzige Wurzel ihrer tiefgehenden ästhetischen Wirkung, so daß z. B. die mißlungene Kopie eines Ruysdael oder auch Claude Lorrain, der er abhanden gekommen ist, aussieht wie eine bloße Schilderei.

Es ist überflüssig die Beispiele zu häufen. Worauf es ankommt, ist jedermann aus eigener Erfahrung zur Genüge bekannt, und daß es sich dabei um etwas handelt, was sich auf keinen der vorgenannten Elementargegenstände zurückführen läßt, leuchtet sofort ein. Also bildet das Ausdrucks- und Stimmungsvolle eine eigene — die vierte — Klasse ästhetischer Elementargegenstände.

* * *

7. Fünfte Klasse: Objektive. (Ereignisse, Zustände etc.)

Viele Erzeugnisse der bildenden Kunst, vornehmlich der Malerei, entfalten die mit ihnen beabsichtigte volle ästhetische Wirkung nicht durch das, was sie unmittelbar darstellen oder sehen lassen, sondern sie sind darauf angewiesen, daß sich der Beschauer noch etwas dazu denkt. Dies gilt mehr oder weniger von allen Genrebildern, von den historischen Gemälden und allegorischen Darstellungen. Man muß sie verstehen, man muß den Zusammenhang des Geschehens oder der Gedanken kennen, in den sie sich einfügen, um sie ganz zu würdigen. Es genügt nicht, das Licht, die Farben und Schatten zu sehen, nicht bloß die Gestalten aufzufassen, wenn auch zusamt ihrer gattungsgemäßen Schönheit und ihrem Ausdruck; man muß wissen, was sie bedeuten, und die dargestellte Situation verstehen. Tizians „irdische und himmlische Liebe", der „Zinsgroschen", ferner etwa Rethels „Nemesis", Pilotys „Triumph des Germanicus", Defreggers „letztes Aufgebot" und der „Salontiroler" sind deutliche Beispiele dafür. Sie alle bedürfen einer Interpretation, um voll zur Geltung zu kommen. Natürlich ist diese nicht bei allen gleich leicht oder schwer zu gewinnen; manche lassen sie auf den ersten Blick erraten, andere verlangen dazu besondere Kenntnisse und weitläufige Hilfe von außen. Auch bleibt nicht an allen solchen Gemälden, wenn die Interpretation versagt, gleich viel ästhetisch Wirksames zurück. Für das, worauf es hier ankommt, ist das gleichgültig.

Die neuere Kunstkritik sagt von derartigen Bildern gerne, daß sie „etwas erzählen“, oder gar „Geschichten erzählen“. Der Ausdruck ist treffend; man denke zum Kontrast nur etwa an eine gemalte Landschaft. Aber der Ausdruck soll auch einen Tadel gegen die Wahl solcher Vorwürfe aussprechen. Mit welchem Recht die moderne Malerei dies tut, das wird aus späterem Zusammenhange deutlich erhellen. Hier aber fällt schon auf, wie ganz und gar die bildende Kunst vermöge der Art ihrer Mittel, wenn sie sich aufs „Geschichten erzählen“ verlegt, hinter anderen Künsten, den redenden, zurückstehen muß; denn die Sprache ist zu dieser Aufgabe ungleich leistungsfähiger als Stift und Pinsel. Wo diese kaum ein Bilderrätsel zustande bringen, führt sie leicht und sicher zu vollständigem Erfolg. Dem entspricht es auch, daß das, was mit dem „Erzählen“ im wesentlichen gemeint ist, soweit es ästhetisch in Betracht kommt, seine Stätte zunächst und in weitaus größtem Umfange in der schönen Literatur findet, und hier überall, nicht etwa nur in der Epik, entschieden vorherrscht, ja geradezu den Grundstock abgibt.

Aber die Ablehnung erzählender Sujets von Seite der modernen Malerei beruht auch noch auf einer anderen — wenn auch zumeist wohl nur dunklen und unklaren — Einsicht, welche besagt, daß ihre ästhetische Wirkung auf etwas beruht, dessen unmittelbare Darstellung durch Zeichnung und Farbe gar nicht möglich ist. Diese Einsicht ist richtig und es läßt sich vermuten, daß ihre Klarlegung auf eine neue Art ästhetischer Elementargegenstände führen wird, da die bisher verzeichneten, wie Gestalt, Gattungs-

gemäßes und Ausdruck, gerade den Mitteln der bildenden Kunst besonders zugänglich sind.

Die zur vollen Würdigung eines solchen Gemäldes nötige Interpretation ist, wie gesagt, das Verstehen seines Gedankens oder der dargestellten Situation, ein Wissen, wovon es handelt, allenfalls ein Kennen der historischen Grundlage. Verstehen, Wissen, Kennen ist nun psychologisch betrachtet, wie überall so auch hier nicht Vorstellen sondern Urteilen. Der volle wirksame Inhalt eines solchen Gemäldes ist demnach durch Vorstellen allein nicht zu erfassen, sondern es bedarf dazu der Mithilfe des Urteils. Das heißt, daß dieser Inhalt nicht von Vorstellungsgegenständen allein ausgemacht ist. Denn wie wir bereits an früherer Stelle wahrzunehmen Gelegenheit hatten,*) sind Denkgegenstände, welche nur durch Urteilen und nicht durch bloßes Vorstellen gedacht werden können, von den Vorstellungsgegenständen wesentlich verschieden und — unter dem Namen „Objektive" — von diesen zu sondern. Der Inhalt allegorischer oder historischer Gemälde befaßt also nicht nur, wie es sonst in der bildenden Kunst die Regel ist, Vorstellungsgegenstände in sich, sondern auch Objektive.**)

Ob sie damit die natürlichen Grenzen der Malerei überschreiten oder nicht, wird sich aus späteren Erörte-

---

*) Vgl. Seite 23 ff.

**) Es gibt übrigens gewisse Objektive, deren Mitwirkung an der Betrachtung von Werken der bildenden Kunst obligat ist. Diese sind natürlich von den hier besprochenen zu unterscheiden und werden in späterem Zusammenhange ihre Würdigung finden.

rungen ergeben. Jedenfalls aber ist hier schon klar, daß durch Objektive zu wirken, zunächst Sache der redenden Künste ist. Denn diese bedienen sich des Mittels, das vor allen auf die Mitteilung von Objektiven eingerichtet ist, der Sprache. Was ein Satz bedeutet, das ist, von nebensächlichen Ausnahmen abgesehen, ein Objektiv. Und Romane, Dramen, Gedichte bestehen, auch wenn sie noch so viele Gedankenstriche enthalten, aus sprachlichen Sätzen.

Um also den Inhalt einer Dichtung zu erfassen, muß man zunächst Satzbedeutungen, d. i. Objektive, denken. Freilich gehören auch (Vorstellungs)-Gegenstände (Dinge) dazu, schon deshalb, weil ein Objektiv ohne sie nicht möglich ist; aber doch zumeist — nicht immer — nur in diesem indirekten Sinne. Daher kommt es auch, daß verschiedene Leser, wenn sie nach den Vorstellungen gefragt werden, die in ihnen bei der Lektüre einer bestimmten Dichtung auftauchen, so Verschiedenes angeben. Die Poetik hat sich bereits vielfach mit darauf gerichteten Untersuchungen befaßt. Die Antworten ergeben im allgemeinen höchst kümmerliches Material. Sie betreffen anschauliche Vorstellungen von Farben, Tönen, Gestalten; besonders bevorzugt erscheinen Bewegungs- und Gemeinempfindungen. Dies alles tritt aber im ganzen ungemein spärlich auf, dazu noch eigentümlich zerflattert und schattenhaft. Da sich überdies verschiedene Individuen in diesem Punkte höchst verschieden verhalten, ja selbst ein- und dasselbe Individuum bei wiederholtem Lesen desselben Werkes darin Schwankungen unterworfen ist, so wird man

gerne zugeben, daß es gewiß nicht die ganze Grundlage des ästhetischen Genusses darstellen kann. Eher ist es ein je nach Umständen in verschiedenem Grade zur Geltung kommendes Beiwerk. Hauptsache sind die Zustände, Ereignisse und Vorgänge, die erzählt werden, sowie die Beziehungen, in welchen die Personen und Gegenstände der Erzählung zueinander stehen. Aber das sind Objektive, nicht Vorstellungsgegenstände, und was sie an solchen, um gedacht werden zu können, bedürfen, muß nicht anschaulich, sondern kann auch ganz abstrakt und unanschaulich gedacht werden.

Damit soll nicht geleugnet werden, daß Anschaulichkeit den Genuß einer Dichtung ungemein erhöht. Aber selbst wer ganz und gar nicht imstande ist, die Personen, Örtlichkeiten und Situationen einer Erzählung plastisch vor sein geistiges Auge zu stellen, kann immer noch mit Genuß lesen. Er muß nur verstehen, was er liest. Und das Verstehen ist Auffassen von Objektiven. Dazu genügen aber auch die unanschaulichsten und abstraktesten Vorstellungen. Selbst bei Schilderungen; nur daß dann das Geschilderte natürlich nicht anschaulich vor der Seele des Lesers stehen wird. Trotzdem kann er auch so, ebensogut wie ein anderer, *wissen*, wie das Geschilderte aussieht. Und auf die Mitteilung dieses Wissens kommt es dem Dichter zunächst an. Allerdings nicht überall gleich ausschließlich; bei einer Schilderung wird es ihm wohl meist in hohem Grade um Anschaulichkeit zu tun sein. Aber beides läßt sich ja ohne weiteres vereinigen. Denn dieses Wissen ist Urteilen, gleichgültig ob wirkliches oder

fingiertes (phantasiertes = Annehmen), und ein Urteil kann sich sowohl anschaulicher wie unanschaulicher Vorstellungen bedienen. Aber immer ist, was in einem Urteil oder einer Annahme gedacht wird, kein bloßer Vorstellungsgegenstand, sondern ein Objektiv.

Der Inhalt einer Dichtung besteht daher zunächst aus Objektiven; die Bedeutung eines jeden Satzes ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein Objektiv. Die einfachste Probe darauf läßt sich so machen, daß man beachtet, wie jede solche Satzbedeutung Bejahung oder Verneinung ist. Dessen wird man ganz unmittelbar inne. Unter allen Denkgegenständen haben aber nur die Objektive an dem Gegensatz von Ja und Nein teil; nicht auch die bloßen Vorstellungsgegenstände. Denn die Objektive sind es, was durch Urteile oder Annahmen gedacht wird, und diese teilen sich in positive und negative. Im bloßen Vorstellen gibt es kein Ja und Nein; aber aus genau den gleichen Vorstellungsgegenständen läßt sich sowohl ein positives, wie ein negatives Objektiv bilden.

Da es nun außer Zweifel steht, daß die Schönheit einer Dichtung vor allem auf ihrem Inhalt beruht, daß sich dieser Inhalt aus dem ihrer einzelnen Teile, zuletzt dem der Sätze, das ist also den Satzbedeutungen oder Objektiven aufbaut, die Objektive aber gegenüber allen Vorstellungsgegenständen etwas Eigenartiges darstellen und sich nicht in sie auflösen lassen, so sind sie, vorläufig wenigstens, auch als eine eigene — die fünfte und letzte — Klasse ästhetischer Elementargegenstände anzusehen.

II.

Der ästhetische Zustand des Subjektes.

Die Charakteristik der ästhetischen Eigenschaften ist naturgemäß auf die Analyse des psychischen Zustandes angewiesen, den ihre Träger als solche im Subjekt hervorrufen. Nachdem nun der Überblick über die Gesamtheit der ästhetischen Gegenstände und ihre Haupttypen vorliegt, ist dafür gesorgt, daß nicht Wesentliches übersehen und Unwesentliches in die Charakteristik aufgenommen werde; es ist dazu nur nötig, die Analyse an jedem der Gegenstandstypen einzeln durchzuführen, so daß sich in dem, was die Analysenergebnisse aller Fälle gemeinsam aufweisen, das Wesen des ästhetischen Verhaltens darstellt.

A. Der ästhetische Genufs an Gegenständen der einfachen Sinnesempfindung und an Gestalten.

1. Analyse dieses ästhetischen Genusses an konkreten Beispielen.

Äußere und innere Ähnlichkeit des Sachverhaltes gestatten es, die erste und die zweite Klasse ästhetischer Elementargegenstände zusammen zu behandeln.

Die Analyse sei an vollkommen konkreten Fällen der alltäglichen Erfahrung durchgeführt, so daß sie von jedermann leicht nachgeprüft werden kann.

Man stelle sich vor, daß auf einer Violine die Töne g, ē gleichzeitig angestrichen werden, so daß diese Sexte rein und klar ertönt; eine Weile erklinge sie so, dann aber verschiebe sich plötzlich das ē um ein geringes nach aufwärts, so daß die Sexte nun verstimmt und unrein klingt. Die reine Sexte ist ein schöner Zweiklang, die unreine klingt schlecht.

Durch was für psychische Tatsachen macht sich dieser Vorgang im Bewußtsein des Hörers geltend? Dies wird am leichtesten zu beantworten sein, wenn man auf die Veränderung achtet, welche durch die Verschiebung des ē eintritt; denn im Kontraste ist das, was kontrastiert, am klarsten zu fassen. Im vorliegenden Fall nun merkt man sofort, daß die Veränderung, welche da im Bewußtsein vor sich geht, mit der der Gehörs-Wahrnehmungsvorstellung vom oberen Ton keineswegs erschöpft ist, auch nicht durch die Verschiebung der Gestalt des Zweiklanges, die sich unmittelbar daran knüpft. Der Gesamtzustand zeigt sich noch außerdem in etwas verändert, das nicht den sich verändernden Gegenstand wiedergibt, also nicht Vorstellung ist, sondern gewissermaßen als Reaktion des Subjektes auf das von außen Kommende auftritt. Diese Reaktion war zuerst lustvoll, dann unlustvoll. Sie gibt sich leicht als das zu erkennen, was jedermann unter dem Namen des G e f ü h l e s kennt, und das auch psychologisch einwandfrei mit diesem Ausdruck zu bezeichnen ist.

Also weist die Analyse in dem untersuchten psychischen Gesamttatbestande zunächst die Vorstellung von den Tönen und der von ihnen gebildeten Gestalt (dem Sexten-Zweiklang), dann ein Gefühl aus; dieses mit der Vorstellung der Gestalt durch die bekannte Realrelation verbunden, vermöge welcher es auf den Gegenstand der Vorstellung gerichtet ist. Sonst gehört nichts mehr dazu, und die Analyse daran weiter fortzuführen liegt vorläufig kein Anlaß vor.

Natürlich wird sich gleichzeitig mit dem eben der Betrachtung unterzogenen psychischen Tatbestande noch eine Menge anderes im zugehörigen Bewußtsein vorfinden; vor allem Empfindungen und Wahrnehmungsvorstellungen, denn die Sinnesorgane sind nicht so zu verschließen, daß sie gerade nur die beiden Töne einlassen. Aber all dies und was sich etwa daran schließt, kommt nicht in Betracht, weil es mit dem untersuchten Vorgange sichtlich in nur zufälliger Berührung steht und daher nicht zum ästhetischen Verhalten des Subjektes gehört.

Noch ein zweites einfaches Beispiel sei der Analyse unterzogen. Man befinde sich etwa in einem Saale, der, weil zu Projektionszwecken Vorbereitungen getroffen werden, vorerst verdunkelt ist. Plötzlich erscheint auf dem Projektionsvorhang ein hellrot erleuchteter Kreis; nach einer Weile geht die Farbe in ein reines helles Blau, und schließlich in ein schmutziges Gelblichgrün über. Dann verschwindet der beleuchtete Kreis wieder. Was da zu sehen war, zeigt zweifellos ausgesprochen ästhetische Eigenschaften. Der Anblick des leuchtenden roten Kreises ist schön, auch der des blauen, der des gelbgrünen nicht. — Die

Analyse des entsprechenden psychischen Tatsachenbestandes findet auch hier nichts anderes als Vorstellung und — auf deren Gegenstand gerichtetes — Gefühl; die Vorstellung der Kreisgestalt ist mit einem Lustgefühl verbunden, ebenso die des Blau, des Rot, die des Gelbgrün mit einem Unlustgefühl.

Es ist dringend zu empfehlen, den Versuch, so anspruchslos und primitiv er sich ausnimmt, in aller Form durchzuführen und mit Aufmerksamkeit das psychische Geschehen zu betrachten. Nur aus eigener, durch Übung gefestigter Anschauung ist ein sicheres Urteil in diesen Dingen zu gewinnen. — Vielleicht wird es dabei manchem scheinen, daß sich der in Rede stehende psychische Vorgang doch nicht so einfach beschreiben läßt; mit der bloßen Konstatierung von Lust oder Unlust sei dem Gefühlscharakter der Farben, wie er sich im Bewußtsein deutlich äußert, noch lange nicht Rechnung getragen. Damit kann wohl etwas sehr Richtiges gemeint sein; aber was wirklich dahinter steckt, das gehört nicht hierher, sondern offenbar unter den Titel Ausdruck, und wird daher dort zu behandeln sein. Der „Gefühlscharakter" ist ja nicht unzertrennlich mit seiner Farbe verbunden, so daß er etwa immer psychisch zur Geltung kommen müßte, wo die Farbe vorgestellt wird. Aber selbst wann er sich einstellt, kann man unschwer von ihm absehen; und dann bieten sich die Farbenvorstellungen keineswegs bereits ohne jegliche Gefühlsbetonung dar, sondern sie zeigen sich je nach ihrer Qualität, Sättigung usw. immer noch von Lust oder Unlust verschiedenen Grades begleitet, der

Grundlage ihrer ursprünglichen, unmittelbaren ästhetischen Dignität. — Noch etwas läßt sich beim geschilderten Versuch im Bewußtsein bisweilen antreffen, das bisher nicht erwähnt wurde: ein gewisser Unwille beim Übergang des Lustvollen ins Unlustvolle, bei der Betrachtung des Schönen ein Wunsch nach Fortbestand, Verweilen, bei der des Unschönen ein Widerstreben oder Wegwünschen. Auch das ist eine zufällige Zugabe, ein Begehren, dessen aktuelles Eintreten nicht Regel, vielfach sogar der Willkür des betrachtenden Subjektes anheimgegeben ist, das aber jedenfalls als unselbständiger, sekundärer Tatbestand vom Gefühl, als dem primären, wesentlichen, abhängt.

Als Analysenergebnis ist daher festzuhalten, daß, wie es sich an jedem anderen hierher gehörigen Falle ebenfalls bestätigen würde, das durch einen ästhetischen Elementargegenstand der ersten oder zweiten Klasse angeregte ästhetische Verhalten des Subjektes aus der Vorstellung dieses Gegenstandes und einem Lust- oder Unlustgefühl besteht, das mit der Vorstellung durch jene Realrelation verbunden ist, vermöge welcher es auf deren Gegenstand gerichtet erscheint.

* * *

2. Die Eigenart des ästhetischen Zustandes unter den psychischen Erlebnissen im allgemeinen.

So bescheiden dieses Ergebnis sich anläßt, so ist es doch insofern bedeutsam, als es die Einordnung des ästhetischen Verhaltens in das System der psychischen Tatsachen voll-

zieht und die Elemente des Seelenlebens angibt, die daran beteiligt sind.

Das psychische Leben des Menschen stellt einen hochzusammengesetzten Komplex dar, der in fortwährender Veränderung begriffen ist und dabei überaus mannigfaltige Gestaltungen und Wandlungen aufweist. Trotzdem muß das reale psychische Material, aus dem es sich aufbaut, der Zahl seiner Grundklassen nach auffallend beschränkt genannt werden. Besieht man sich nämlich einen beliebigen zeitlich begrenzten Ausschnitt aus diesem steten Fluß, um die realen Bestandstücke, die ihn zusammensetzen, herauszufinden, so kommt man wohl auf Vieles und Verschiedenes, aber nicht auf viel Verschiedenartiges. Es sind weiter nichts als die schon der Vulgärpsychologie vertrauten Elemente: Vorstellungen (gleichviel ob der Wahrnehmung, der Erinnerung oder der Phantasie), Denkakte, worunter sowohl wirkliche Urteile als auch bloß fingierte, in der Phantasie gedachte (Annahmen) verstanden seien, dann Gefühle und schließlich Begehrungen (Willensakte, Wünsche u. dgl.). Das ist alles, und diese vier Grundtatsachen spielen im psychischen Leben die Rolle, welche, nach sehr ungefährer Analogie*), im physischen Geschehen den chemischen Elementen zufällt.

---

*) Vor allem darf zum richtigen Verständnis der Analogie nicht darauf vergessen werden, daß Vorstellen, Denken, Fühlen, Begehren Klassen psychischer Elementartatsachen bedeuten, also nicht etwa dem einzelnen chemischen Elemente parallel zu setzen sind, sondern allenfalls Gruppen einander verwandter Elemente, während jenem höchstens eine Vorstellung bestimmten einfachen Inhalts usw. entspricht.

In die verschiedensten Kombinationen zusammentretend, machen sie alles das aus, was sich in unserem Geistes- und Gemütsleben ereignet, sie sind das reale Material alles dessen, was wir darin vorfinden.

Also enthält das bisherige Analysenergebnis doch bereits etwas, wodurch das ästhetische Verhalten charakteristisch aus der Allgemeinheit des psychischen Erlebnisses herausgehoben ist: Nicht alle vier Grundtatsachen sind daran beteiligt, sondern nur Vorstellen und Fühlen, während Denken und Begehren ausgeschlossen bleiben.

Freilich können Denkakte auch schon bei dem mitunter recht primitiven ästhetischen Genuß, der sich an Elementargegenstände der ersten zwei Klassen knüpft, aktuell werden. Der Beschauer wird die Farbe als rot „erkennen", wird die reine Sexte „schöner finden" als die verstimmte, wird vieles von den Vorbereitungen zu den angeführten Versuchen bemerken und auffassen etc. — all dies ist Urteilen; aber all dies steht außerhalb des ästhetischen Zustandes. Es ist dem psychischen Erlebnis, das wir unter diesem Namen kennen und der obigen Analyse unterworfen haben, nicht wesentlich sondern jeweils nur zufällig angereiht. All das Wissen, das sich an die leuchtende rote Kreisscheibe anschließt oder anschließen kann, ist für das ästhetische Vergnügen, das man an dem Anblick hat, gleichgültig und überflüssig, nur der Anblick selbst, also die Wahrnehmungsvorstellung, gehört dazu und das Gefühl. — Eine ähnliche Rolle können auch Begehrungen spielen; aber sie sind noch leichter wie die Urteile als zufällige zu erkennen. Schon der

natürlichsten und häufigsten unter ihnen sieht man es sofort an: dem Wunsch nach Dauer oder Besitz des schönen Gegenstandes. Denn er ist schön nicht weil man wünscht, sondern umgekehrt.

Solche Fälle stehen also der Anerkennung des vorliegenden Ergebnisses nicht im Wege. — Dagegen ist seine Allgemeingültigkeit noch gänzlich in Frage und erst durch Fortsetzung der Analyse innerhalb der übrigen Gegenstandsklassen zu erproben.

* * *

3. Das ästhetische Gefühl als Vorstellungsgefühl im Gegensatz zu den Urteils- und Annahmegefühlen.

Indessen ist selbst für das vorläufige Geltungsgebiet der charakterisierende Wert des in Rede stehenden Analysenergebnisses noch nicht genügend beleuchtet.

Man sieht in der Regel das Wesentliche des ästhetischen Verhaltens im Gefühl, und zwar selbstverständlich in einem Gefühle besonderer Art, das man, um es von anderen zu unterscheiden, als ästhetisches Gefühl zu bezeichnen sich gewöhnt hat. Aber mit der bloßen Benennung ist nicht die Erkenntnis des dieses Gefühl von anderen unterscheidenden Merkmales gegeben; nicht das Gefühl ist dadurch eines von besonderer Art, daß es zum ästhetischen Verhalten gehört, sondern irgend ein psychisches Verhalten wird dadurch zum ästhetischen, daß das an ihm beteiligte Gefühl von besonderer Beschaffenheit ist.

Worin nun das Charakteristikum des ästhetischen Gefühles liegt, das läßt sich tatsächlich bereits dem vorliegenden Analysenergebnis entnehmen. Nur ist es dazu nötig, einige Lehren aus der allgemeinen Psychologie des Fühlens mit zu berücksichtigen, die daher in Kürze rekapituliert werden mögen.

Was man im gewöhnlichen Leben und wohl auch — unter gewissen Kautelen — in der Psychologie „Gefühle" nennt, das sind psychische Komplexe. Mitleid, Trauer Hoffnung, Ärger und viele andere, auch solche, die die Sprache nicht mit einem eigenen Namen auszeichnet, geben sich schon dem Laien unschwer als etwas Zusammengesetztes zu erkennen. Das gilt von allen den Gefühlen, wie sie sich im realen psychischen Leben abspielen. Was diese konkreten Komplexe zusammensetzt, das entstammt verschiedenen Grundklassen psychischer Elementartatsachen, nicht etwa nur der des Fühlens. Sie zeigen sich damit nicht anders als weitaus das meiste, was das konkrete psychische Leben in seinen jeweils verschiedenen Gestaltungen auch sonst darbietet; die Zustände des Nachsinnens, des „Wünschens" sind psychische Komplexe, die sich aus Elementen des Vorstellens, des Denkens, des Fühlens und des Begehrens aufbauen, nur daß eine dieser Klassen am meisten vorherrscht und dem Gesamtzustand den Grundcharakter und zumeist auch den Namen verleiht. Es ist dies schon der Natur der psychischen Elementartatsachen nach nicht anders möglich; denn von den Vieren ist nur eine, das Vorstellen, den anderen gegenüber selbständig, während ein reines Ur-

teilen, ein reines Fühlen oder Begehren, das nicht wenigstens mit einem Vorstellen durch Realrelation verknüpft wäre, im psychischen Leben niemals verwirklicht sein kann.

So setzen sich auch die konkreten Gefühlszustände aus verschiedenen Elementartatsachen zusammen, unter denen sich immer ein Vorstellen, bisweilen auch ein Urteilen findet, im wesentlichen aber ein Fühlen, dem Gefühl im engeren Sinne, das die Psychologen im Auge haben, wenn sie von ihm als von einer psychischen Elementartatsache sprechen.

Dieser besondere emotionale Faktor nun bestimmt wohl, sobald er in dem psychischen Gesamtzustande, dem er angehört, vorherrscht, dessen Grundcharakter als den eines Gefühles oder Affektes; aber die spezielle Art und Beschaffenheit desselben, mit anderen Worten, was für ein Gefühl dabei resultiert, hängt nur insoweit von ihm ab, als es sich um den Gegensatz von Lust und Unlust und um deren Intensität handelt. Denn nur nach diesen zwei Beziehungen ist er veränderlich; insbesondere sind weitere qualitative Varietäten durch die psychologische Analyse nicht nachgewiesen.*)

---

*) Die Dreidimensionalität, in welche Wundt die qualitativen Verschiedenheiten der Gefühle ordnet, reduziert sich meines Erachtens schließlich doch wieder nur auf die eine Dimension Lust—Unlust, da die beiden anderen, nämlich Erregung—Beruhigung, Spannung—Lösung auf den Verhältnissen des intensiven und zeitlichen Ablaufs des Gefühlskomplexes beruhen dürften, und daher nicht als ursprünglich angesehen werden können. Auch Lipps' dreidimensionales Schema der Gefühlsqualitäten enthält neben Lust—Unlust noch zwei Dimensionen, die dieser ersten, wie ich glaube, nicht koordiniert sind, nämlich Ernst—Heiterkeit, Streben—Wider-

Alle die anderen zahlreichen Verschiedenheiten der so überaus mannigfaltigen und charakteristischen Gestaltungen des Gefühlslebens kommen nicht auf Rechnung des rein emotionalen Faktors, sondern beruhen zunächst auf den mit dem Gefühl verknüpften intellektuellen Elementen. Denn diese sind in zweifacher Beziehung an der Differenzierung der Gefühle beteiligt. Vorstellungen und Urteile zunächst dadurch, daß sie den Gegenstand, bzw. das Objektiv psychisch vorführen, auf den das Gefühl gerichtet ist, den Anlaß darstellen, der es hervorruft. Die

---

streben. (Vgl. z. B. „Komik und Humor", Hamburg u. Leipzig 1898, S. 116.) Streben und Widerstreben sind nicht mehr Modifikationen des Fühlens, sondern gehören bereits zu einer anderen Klasse psychischer Grundtatsachen, zu der des Begehrens; und der Gegensatz von Ernst und Heiterkeit fällt allerdings nicht mit dem von Unlust und Lust zusammen, er stellt aber auch nicht eine neue ursprüngliche Qualitätsdimension des Fühlens dar, sondern beruht im wesentlichen auf der Mitwirkung bzw. dem Fehlen von einigermaßen intensiven, sei es positiven oder negativen Wertgefühlen. — Die Ein-Dimensionalität der Gefühlsqualitäten nach Lust und Unlust vertreten u. a. Ebbinghaus (Grundzüge der Psychol. 1. Bd. Leipzig 1902 S. 540 ff.), Höfler (Psychologie, Wien und Prag 1897 S. 387 ff.), Lehmann (Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens, Leipzig 1892 S. 17), Höffding (Psychologie, Leipzig 1887 S. 279 ff.), wohl auch Jodl (Psychologie², 2. Bd. Stuttgart 1903 S. 1 ff.). Im übrigen muß zugegeben werden, daß auch von dieser Seite ein entscheidender exakter Beweis noch nicht beigebracht worden ist; doch dürfte sie wohl den Mangel triftiger Gegenbeweise zu eigenen Gunsten in Anspruch nehmen, zumal sie die einfachere Theorie vertritt und trotzdem der Erfahrung in hohem Maße Rechnung zu tragen geeignet ist. Wenn sie aber doch etwa angesichts einiger besonderer Tatsachen des Gefühlslebens zu versagen scheinen sollte, so wird man es diesen auch ansehen, daß sie sich überhaupt nicht in das übersichtliche Schema eigener Dimensionalitäten fassen lassen. Vgl. neuestens in diesem Sinne Orth, „Gefühl und Bewußtseinslage", Berlin 1903.

Vorstellungs- und Gefühlstatbestände, welche so die normalerweise für jedes Gefühl unerläßliche „Gefühlsvoraussetzung“ abgeben, gehören mit zu dem Gesamtbewußtseinszustand, der das Gefühl ausmacht, und tragen in ihrer Mannigfaltigkeit bei zu dessen qualitativer Charakteristik. So ist z. B. Furcht jenes Unlustgefühl, das durch einen ungewissen, Trauer dagegen jenes, das durch einen, wenn auch sonst gleichen aber gewissen Sachverhalt hervorgerufen wird; hier ist es ein gewisses, dort ein ungewisses Urteil, das, mit dem emotionalen Elemente verbunden, die Eigenart des Gesamtgefühlszustandes ausmacht. — Aber außer durch die Gefühlsvoraussetzung sind die intellektuellen Elemente des Seelenlebens auch noch in anderer Art für die qualitative Differenzierung der Gefühle von Bedeutung, nämlich durch die Empfindungen von den mannigfaltigen physischen Vorgängen, welche sich, wie vielfach nachgewiesen,*) in jeweils verschiedener Qualität und Intensität die Gefühlserregungen begleitend, in unseren körperlichen Organen abspielen. Namentlich die Atembewegung und die Herztätigkeit stehen so in inniger Beziehung zu emotionalen Erregungen und es ist nichts weiter als die Erkenntnis dieser Tatsache, daß die Vulgärpsychologie den Sitz des Gemütes ins Herz verlegt. Aber auch andere Organe, z. B. die

*) Vgl. dazu C. Lange „Über Gemütsbewegungen“, Leipzig 1887, dann Lehmann, „Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens“, Leipzig 1892, S. 75 ff. und ferner Lehmann „Die körperlichen Äußerungen psychischer Zustände“ Kopenhagen 1898 f., und Zoneff u. Meumann „Über Begleiterscheinungen psychischer Vorgänge in Atem u. Puls“, Philos. Stud. Bd. XVIII; und anderes.

Haut des Rumpfes, liefern, wie man sich bei einiger Aufmerksamkeit ohne weiteres überzeugen kann, gleichfalls derartige Begleitempfindungen, und bei lebhaften Affekten wird nahezu der ganze Körper in Mitwirkung und Mitleidenschaft gezogen. Diese physische Resonanz ist die andere überaus wesentliche Beisteuer, welche der Intellekt zur qualitativen Färbung der Gefühlszustände leistet.

Der übrigens immer noch nicht geringfügige Rest ihrer Differenzierung liegt in den zeitlichen und intensiven Verhältnissen, welche der Ablauf des Gesamtkomplexes zeigt. Die Bedeutung dieses Faktors gibt sich sehr deutlich zu erkennen, wenn man etwa Schreck oder Überraschung mit Furcht oder Freude, Sehnsucht mit Verzweiflung, Zorn mit Ingrimm vergleicht. Er kommt aber keineswegs nur in so komplizierten Affekten, sondern auch schon in viel einfacheren Gefühlsereignissen zur Geltung. Die Klangfarbe eines starken Trompetentones erregt gewissermaßen einen Aufruhr in unserem Gefühlszustande, ähnlich auch eine helle, glänzende Farbe, besonders rot oder gelb; die Flöte dagegen oder eine piano angeblasene Trompete beruhigen das Gefühl, so daß es relativ längere Zeit während des Erklingens im gleichen Zustande verharrt, eine Wirkung, die ähnlich auch von matten, kühlen Farben, etwa blaugrün ausgeht. Die musikalische Dissonanz gibt mit der darauffolgenden konsonierenden Auflösung einen sehr wohlgefälligen zeitlich ausgedehnten Komplex (einen ästhetischen Elementargegenstand der Gestalt). Die Dissonanz für sich allein ist unlustbetont; da jedoch der musikalische Hörer mit

ihr durch die Vorausnahme der zu erwartenden Auflösung auch schon die lustbetonte Gestalt der Zweiklangfolge aufzufassen beginnt, so ist ihre Gefühlswirkung zunächst eine unruhig schwankende, die durch den Ausblick auf das Kommende überdies den Charakter der Spannung*) erhält. Im Kontrast dazu erscheint dann, sobald mit dem Eintritt der Konsonanz der Ausblick in den Anblick verwandelt, die Spannung daher gegenstandslos geworden ist, die nunmehr eintretende Entspannung als Lösung, und die durch den Ausfall des Unlustmomentes gegebene Vereinheitlichung des Gefühlszustandes als Beruhigung.

Die vorgeführten drei Momente, nämlich Gefühlsvoraussetzung, physische Resonanz und die zeitlichen Verhältnisse sind es also, welche, zusammen mit dem bloß nach Lust — Unlust und Intensität variablen reinen emotionalen Elemente in Kombination tretend, die Mannigfaltigkeit der Gefühle ausmachen. Eine Systematik derselben wird sich demnach auf sie zu gründen haben und den geeignetsten Angriffspunkt in den Gefühlsvoraussetzungen finden.

Es sind zunächst die Tatbestände des Geisteslebens, die in der Rolle der Gefühlsvoraussetzung auftreten; ob auch die des Gemütslebens kann vorläufig außer Betracht bleiben. Nun zeigt sich, daß schon der tiefste Einschnitt, der die Tatbestände des Geisteslebens teilt, vermöge ihrer Funktion als Gefühlsvoraussetzung sich auf die Einteilung der Gefühle überträgt. Das Geistesleben sondert sich in Vorstellen (Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, Phantasievor-

*) Über die komplizierten Fälle von Spannung und ihre ästhetische Bedeutung siehe Abschnitt II, C, 5.

stellung) und Denken (Urteil, Annahme); sowohl dieses wie jenes tritt als Gefühlsvoraussetzung auf, und es ergibt sich daraus die fundamentalste Einteilung der Gefühle, die zugleich sonstigen charakteristischen Unterschieden ihrer Beschaffenheit sehr gut Rechnung trägt, die Einteilung in Vorstellungs- und Denkgefühle.

Beide Arten von Gefühlen sind in der Erfahrung unschwer nachzuweisen; aber die Denkgefühle vielleicht doch noch leichter, weil sie, sei es als Urteils- oder als Annahmegefühle, in der Praxis des Lebens, wie es scheint die größere Rolle spielen. Sie sind hier zunächst in der Gestalt der Wertgefühle von ganz besonderer Bedeutung. Der Tatbestand des Wertes beruht darauf, daß ein Lustgefühl auf die Existenz, das Vorhanden- oder Gegebensein des wertvollen Gegenstandes gerichtet ist, ein Unlustgefühl auf das Nichtvorhandensein. Also nicht durch den Gegenstand als solchen, sondern durch seine Existenz oder Nichtexistenz wird das Lust- beziehungsweise Unlustgefühl in diesem Falle „angeregt". Das sind aber nicht Vorstellungsgegenstände, sondern Objektive, können also als solche nicht durch bloßes Vorstellen, sondern nur durch Urteile (oder Annahmen) psychisch repräsentiert d. h. gedacht werden. Die Wertgefühle haben demnach Urteile zu ihrer psychischen Voraussetzung. — Einige konkrete Beispiele mögen dies näher erläutern. Ich freue mich darüber, daß mein in einer fremden Stadt lebender Bruder einen hohen Orden erhalten hat. Die Freude ist Lustgefühl. Das Lustgefühl ist durch die Nachricht von der erfolgten Auszeichnung angeregt, d. h. es hat das

Wissen davon zur Voraussetzung. Und Wissen ist Urteilen; die bloße Vorstellung gäbe keinen Anlaß zur Freude. Die Freude ist also Urteilsgefühl. — Oder ein anderes Beispiel. Ich sinne nach über ein wissenschaftliches Problem. Endlich glaube ich die Lösung gefunden zu haben. Darüber empfinde ich Freude; aber doch nur solange und insofern als ich glaube oder davon überzeugt bin, auf die Lösung gekommen zu sein. Wieder ist also das Urteil die Voraussetzung für das Eintreten des Lustgefühls. Die bloße Vorstellung würde dazu nicht genügen. Wenn ich nicht davon überzeugt bin (= urteile), die Lösung zu haben, kann mir die Vorstellung nicht zur Befriedigung helfen. Nur die Annahme, ich hätte die Lösung gefunden, kann in diesem Falle in mir einen Gefühlszustand hervorrufen, der in gewissem Sinne an die lustvolle Befriedigung anklingt und an sie erinnert, aber doch nicht identisch ist mit der wirklichen Freude. Komme ich vollends zu der Überzeugung, daß ich mich getäuscht habe, und die vermeintliche Lösung Irrtum ist, so tritt auf dieses neue entgegengesetzte Urteil auch bei gleichbleibendem Vorstellungsbestande der entgegengesetzte Gefühlszustand: Ärger, Unlust, Unwertgefühl ein.*) —

Alle Gefühle der ethischen Billigung oder Mißbilligung,

---

*) Andere Beispiele und weitere Ausführungen über Urteilsgefühle in meinem Aufsatze „Wert und Schönheit" (Archiv für system. Philosophie VIII. Bd. 1902) S. 174ff. Die Grundlegung der Lehre von den Urteilsgefühlen siehe bei Meinong „Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Werttheorie" (Graz 1894). Wichtige Ergänzungen dazu in desselben Verfassers bereits zitiertem Werke „Über Annahmen" (Leipzig 1902), besonders S. 230ff.

ferner Freude, Trauer, Ärger, Furcht, Hoffnung, Mitleid u. a. sind Wertgefühle, und als solche Urteilsgefühle. Es können aber einerseits bei allen diesen Gefühlsformen die Urteile durch Annahmen ersetzt sein, wobei es dann freilich nicht zu den wirklichen sog. Ernstgefühlen, sondern nur zu gewissen, ihnen entsprechenden „Phantasiegefühlen" kommt. Andrerseits sind nicht alle Urteilsgefühle Wertgefühle, es gibt vielmehr auch noch solche anderer Art. Aber all dies wird für die Darstellung der Ästhetik erst in späterem Zusammenhange von Bedeutung.

Das ist also die eine der beiden durch die Art der intellektuellen Voraussetzung abgegrenzten Klassen von Gefühlen, die der Denkgefühle.

Jenes Gefühl aber, das den Kern des ästhetischen Zustandes ausmacht, gehört nicht in diese Klasse, sondern in die andere; es ist ein Vorstellungsgefühl. Dies ist unmittelbar bezeugt durch das Ergebnis der Analyse. Es gilt jedoch vorläufig allerdings nur, solange es sich um Elementargegenstände der ersten oder zweiten Klasse handelt; denn nur das Verhalten gegenüber solchen ist bisher der Analyse unterworfen worden. Um so deutlicher hat sie dafür gezeigt, daß in jenem ästhetischen Verhalten tatsächlich neben dem ästhetischen (Lust- oder Unlust-)Gefühl nur noch die Vorstellung, auf deren Gegenstand es sich richtet, enthalten ist. Ein Urteil ist an dem ganzen Vorgang wesentlich oder notwendig nicht beteiligt; die Vorstellung ist die genügende Voraussetzung des Gefühls.

Erst mit dieser Einordnung des ästhetischen Gefühls

in die Klasse der Vorstellungsgefühle und mit der Beleuchtung des Gegensatzes, den diese zur anderen Hauptklasse, den Denkgefühlen, bildet, ist der charakterisierende Wert des Analysenergebnisses erschöpft.

* * *

4. Die Abgrenzung der ästhetischen Gefühle gegen andere Vorstellungsgefühle.

Die bisher untersuchten ästhetischen Gefühle haben sich als Vorstellungsgefühle erwiesen. Sind nun umgekehrt alle Vorstellungsgefühle ästhetische? — Diese Frage gibt an zwei Punkten Anlaß zu weiteren Präzisierungen.

Der eine von ihnen betrifft die Art der Vorstellung, durch die der ästhetische Gegenstand psychisch repräsentiert sein muß. Es ist dies nämlich in verschiedener Art möglich, es können verschieden beschaffene Vorstellungen dasselbe zum Gegenstand haben. Jedermann kann, wenn etwa vom „Hauptthema des ersten Satzes aus dem a-moll-Quartett von Schubert" die Rede ist, an dieses Thema denken, es also vorstellen, auch wenn er es gar nicht in der Erinnerung gegenwärtig, vielleicht überhaupt niemals gehört, in Noten gesehen oder gespielt hat. Er braucht nur den Sinn der Worte zu verstehen, mittels welcher es im Gespräch bezeichnet ist; denn diese Worte bedeuten ja das besagte Thema. Freilich stellt er es so nur indirekt, unanschaulich vor; um es anschaulich vorzustellen, müßte er die liebliche Melodie, in der es besteht, Ton für Ton in seinem Innern erklingen lassen, oder, wenn er dazu nicht imstande ist, sie sich auf einem

musikalischen Instrument zu Gehör bringen. Ebenso läßt sich ohne besonderen Aufwand psychischer Arbeit die Figur vorstellen, welche „durch symmetrische Übereinanderlegung zweier kongruenter gleichseitiger Dreiecke mit Höhenrichtungs- und Mittelpunktsdeckung“ entsteht; wenn man nur weiß, was Symmetrie, Kongruenz usw. sind, stellt man damit einen ganz bestimmten Gegenstand vor, allerdings nur unanschaulich, indem man die Bedeutung der Wörter, die soeben zu seiner Bezeichnung verwendet wurden, in der angegebenen Verbindung miteinander denkt. Man braucht dabei gar nicht zu wissen oder darauf zu kommen, daß dieser Gegenstand identisch ist mit dem, der sich anschaulich als jener wohlbekannte regelmäßige sechszinkige Stern darbietet, dessen Bau so übersichtlich und klar, und dessen Anblick so wohlgefällig ist.

Die vorgeführten Beispiele lassen erkennen, daß von den beiden Arten von Vorstellungen nur die anschaulichen als Voraussetzung ästhetischer Gefühle in Betracht kommen. Die Gestalt der Ellipse gewährt einen ästhetisch erfreulichen Anblick, die Gleichung, in der die analytische Geometrie dieselbe Gestalt dem Intellekt zu erfassen bietet, regt das ästhetische Gefühl weder nach der einen noch nach der anderen Richtung an.*) Ob nun die unanschaulichen Vorstellungen überhaupt jemals als ausschließliche Gefühlsvoraussetzung fungieren, mag hier dahingestellt bleiben.

*) Freilich ist im Falle, daß die Ellipse durch die Gleichung gedacht wird, auch der immanente Gegenstand nicht mehr „Gestalt“ im Sinne der 2. Klasse der Elementargegenstände.

Für die ästhetischen Gefühle gilt es jedenfalls, daß sie nur anschauliche Vorstellungen zur Voraussetzung haben können.

Aber auch nach dieser Einschränkung ist noch nicht volle Umfangsgleichheit und Umkehrbarkeit erreicht. Denn es gibt Gefühle, die ebenfalls anschauliche Vorstellungen zur Voraussetzung haben und doch nicht zu den ästhetischen gehören; das sind die sinnlichen Gefühle.

Wie sind nun die ästhetischen Gefühle gegen die sinnlichen abzugrenzen? Die Voraussetzung dieser letzteren ist eine Sinnesempfindung, ihr Gegenstand ist daher nicht etwas Komplexes, sondern etwas Einfaches. Jedoch geht es augenscheinlich nicht an, das unterscheidende Merkmal gegen die ästhetischen Gefühle darin zu finden. Denn die erste Klasse der ästhetischen Elementargegenstände, welche bekanntlich das „Einfache“ in sich befaßt, ist mit Recht als eine Klasse ästhetischer Gegenstände aufgestellt worden, wenn es auch im bisherigen Zusammenhang noch nicht möglich war, das bloß „sinnlich Angenehme“ aus ihr auszuscheiden. Einem schönen klaren Blau wird niemand den ästhetischen Charakter absprechen; ebensowenig aber wird irgend jemand in die Versuchung kommen, die Annehmlichkeit eines lauen Bades mit ihm auf eine Stufe zu stellen. Die Verschiedenheit der Gefühlszustände ist zu greifbar. Hier handelt es sich um ein sinnliches Gefühl, dort um ein ästhetisches. Aber der Grund der Verschiedenheit ist nicht ebenso einleuchtend; die Analyse fördert hier und dort im allgemeinen das gleiche zutage das Gefühl und die anschauliche Vorstellung vom Gegen-

stand des Gefühles, der in beiden Fällen mit gleichem Recht als einfach zu bezeichnen ist. Denn die Ausflucht, das gleichmäßig über eine große Fläche ausgedehnte Blau sei schön nur wegen seiner reinen, fleckenlosen Gleichmäßigkeit, trägt zu deutlich den Stempel des Verlegenheitsgedankens. Wohl ist die Auffassung der Gleichmäßigkeit, d. i. der Gleichheit des Blau an verschiedenen Stellen, auf Vergleichen und Komplexionsbildung angewiesen; aber so künstlich geht es beim Gefallen, das man an einer Farbe findet, nicht zu, und ihre Schönheit ist eben Schönheit der Farbe und nicht Schönheit der gleichmäßigen fleckenlosen Verteilung, von der sie sehr wohl zu unterscheiden ist.

Das bisherige Analysenergebnis liefert also keinen Anhaltspunkt, die offenbar vorliegende Verschiedenheit der ästhetischen von den sinnlichen Gefühlen exakt zu fassen. Vielleicht erfährt jedoch die vorläufige Wesensbestimmung der ästhetischen Gefühle durch die Untersuchung der weiteren Gestaltung des ästhetischen Zustandes, wie er durch die Elementargegenstände der übrigen Klassen angeregt wird, irgend welche Ergänzungen, welche die Lösung dieser Frage ermöglichen. Sie sei deshalb dem Schlußabschnitt dieses Kapitels vorbehalten.

* * *

B. Der ästhetische Genufs an normgemäfsen Gegenständen.

1. Analyse an konkreten Beispielen.

Bei der Abgrenzung der ästhetischen Gegenstandsklassen hat sich gezeigt, daß manchen Gegenständen nebst den meist untergeordneten und deshalb unbeachteten ästhetischen Eigenschaften, die ihnen vermöge ihrer Gestalt schlechthin zukommen, auch noch eine andere viel auffälligere Schönheit eignet, welche sich nicht auf die der Gestalt oder ihrer Teile zurückführen läßt, sondern augenscheinlich zur Gattungs- oder Normgemäßheit des Gegenstandes in einer gewissen bisher noch unaufgeklärten Beziehung steht. Die psychologische Analyse des in solchen Fällen angeregten ästhetischen Verhaltens wird diese Beziehung, und damit gleichzeitig das Verhältnis, in welchem die beiden Arten von Schönheit desselben Gegenstandes zu einander stehen, aufzuklären haben.

Der Anblick eines normal entwickelten gut gebauten Pferdes gewährt ein ästhetisches Vergnügen. Versucht man dasselbe zu analysieren, so kommt man, von der Wahrnehmungsvorstellung des gesamten Gegenstandes abgesehen, zunächst auch auf ein Lustgefühl, welches offenbar als der Kern des analysierten psychischen Zustandes und somit als ästhetisches Gefühl anzusprechen ist. Seine Voraussetzung ist die anschauliche Vorstellung von der Gestalt des Pferdes. Soweit wäre der Sachverhalt genau derselbe wie bei der Gestaltschönheit.

Aber vielleicht ist die Analyse noch nicht vollständig. Wer die Gestalt eines Pferdes betrachtet, kann ja einmal davon absehen, daß er es da mit einem Individuum der Spezies „Equus caballus“ zu tun hat, kann davon abstrahieren, daß es die Gestalt *eines Pferdes* ist, was er betrachtet; dann gelangt er dazu, die Gestalt *als solche*, gewissermaßen als geometrische Figur, als räumliches Gebilde an sich zu betrachten und *deren* ästhetische Eigenschaften aufzufassen. Sie sind mit denen des Pferdes nicht identisch und unvergleichlich geringfügiger als diese, bleiben auch deshalb meist völlig unbeachtet. Nur dann kommen sie zur Geltung, wenn die Schönheit der Gestalt als die einer *gattungsmäßigen* zurücktritt. Da nun dieses Zurücktreten befördert wird durch ein Abstrahieren oder Absehen von der Zugehörigkeit des Gegenstandes zu einer bestimmten Gattung, durch das Unterdrücken oder Unterlassen des Subsumptionsurteils, so ist es eine naheliegende Folgerung, daß ein Träger gattungsmäßiger Schönheit diese nur dann zur Geltung bringt, wenn er sich als Angehöriger der Gattung präsentiert, d. h. als solcher aufgefaßt wird. Auf die Analyse des zugehörigen ästhetischen Verhaltens angewendet, würde das bedeuten, daß das Gefühl, mit welchem es auf gattungsmäßig Schönes reagiert, zu seiner Voraussetzung neben der anschaulichen Vorstellung des Gegenstandes notwendig noch des Urteils über dessen Art und Gattungszugehörigkeit bedarf.

Es ist außer Frage, daß in den weitaus meisten, wenn nicht allen hierhergehörigen Fällen der Beschauer *weiß*,

was der Gegenstand ist, mit anderen Worten, daß ihm das Subsumptionsurteil dispositionell zur Verfügung steht. Auch wird es nicht schwer sein Fälle ausfindig zu machen, in denen dieses Urteil sogar aktuell ins Bewußtsein tritt, in denen also der Beschauer tatsächlich den Gedanken von der Gattungszugehörigkeit des Gegenstandes auslöst, wie es etwa im obigen, der Analyse zugrunde gelegten Beispiele in der Form des flüchtig durchs Bewußtsein huschenden Klangbildes „Pferd" die Regel sein wird; denn damit ist ja die Erkennung oder Benennung meist bereits gegeben. Man wird aber nicht sagen können, daß dieses Urteil für das Zustandekommen des ästhetischen Gefühles notwendig im Bewußtsein aktualisiert sein muß. Es spielt im ganzen Vorgange eine untergeordnete, zufällige Rolle, und der Zusammenhang zwischen ihm und dem Gefühle ist augenscheinlich ein höchst loser. Das lehren am deutlichsten solche Fälle, in denen es überhaupt fehlt. Ein wohlgebildetes, frisch und gesund aussehendes Menschenantlitz erweckt unmittelbar ästhetische Freude, ohne daß dabei erst der Gedanke, daß das Gesehene ein Mensch sei, dem Beschauer ins Bewußtsein kommen müßte. Der Anblick des schiefen Turmes mißfällt, ob nun dabei das Urteil, „das ist ein Turm" ausgelöst wird oder nicht. Das gleiche zeigt sich an den meisten übrigen der seinerzeit vorgeführten Beispiele. Was für ein Urteil sollte es auch sein, dessen es bedarf, wenn unser Mißbehagen so ganz spontan auf Inkorrektheiten der Rede oder auf gewisse Unarten beim Essen reagiert?

Das Subsumptionsurteil gehört also gewiß nicht zur Voraussetzung des ästhetischen Gefallens dieser Art. Freilich kann dies hier nur vom aktuellen gesagt werden. Ob das dispositionelle Urteil, das latente Wissen nicht einen Anteil am Erfassen der Schönheit des Normgemäßen hat, bleibe vorläufig dahingestellt.

Nun scheint aber die Analyse des in Rede stehenden ästhetischen Verhaltens, wenn nicht schon auf ein Urteil, so doch auf allerhand aktuelle Vorstellungen zu kommen, die mit der des gattungsmäßigen Gegenstandes keineswegs identisch sind, aber in einem inneren Zusammenhang mit ihr stehen. Jedoch auch da ist es, wenn man davon eine Ergänzung der Gefühlsvoraussetzung erwartet, ein Irrtum. Es läßt sich wohl so manches an Vorstellungen nennen; aber zum Teil sind's solche, die nicht hierher gehören, zum Teil sind sie gar nicht da, nämlich nicht aus dem psychischen Zustand herausanalysiert, sondern nur in ihn hineininterpretiert. — Das frisch und gut gefärbte Menschenantlitz ist ästhetisch wohlgefällig, weil es die Vorstellung der Gesundheit erweckt; der schiefe Turm ist unschön, weil er aussieht als müsse er zusammenstürzen; und ein grammatisches Versehen in der Rede stört, weil es an Unbildung erinnert. Aber was soll die abstrakte Vorstellung der Gesundheit fürs ästhetische Gefühl? Man braucht sie nur zu isolieren, um zu erkennen, daß sie an sich ästhetisch irrelevant ist. Ihre etwaige emotionale Bedeutung beruht auf dem Wertgefühl, das sich regt, wenn irgendwo Gesundheit wahrgenommen, ihr Gegebensein erkannt wird, also auf einem Urteilsgefühl. Wie sehr dieses

aber vom ästhetischen zu unterscheiden ist, das ist aus dem zweiten Beispiel ersichtlich. Der Einsturz eines so gewaltigen Bauwerkes wie etwa des schiefen Turmes müßte rein ästhetisch betrachtet ein höchst imposantes Schauspiel geben, würde also ästhetisch Lust erwecken; die Unlust welche die Vorstellung des Zusammensturzes, oder genau die Annahme, der Turm stürze ein, erweckt, ist Wertgefühl. — Auch beim Anblick des wohlgebauten Pferdes treten neben der Gestaltvorstellung andere auf, die zum ästhetischen Eindruck mitwirken: Die Vorstellungen von Kraft, Leben, Beweglichkeit etc.; das gehört aber offenbar unter den Titel „Ausdruck“ und kommt daher für die gattungsmäßige Schönheit nicht in Betracht.

Sonach liefern auch solche Vorstellungen nicht jene Ergänzung der Gefühlsvoraussetzung, welche notwendig erscheint, damit es verständlich werde, wie ein und derselbe Gegenstand vermöge seiner Gestalt Träger von zweierlei Schönheit sein könne.

* * *

2. Gattungsideal und Gattungsidee.

Es sind übrigens in der Regel Gedanken ganz andrer Art, in denen die jeweils herrschende Ästhetik zumeist die Lösung des vorliegenden Problems gefunden zu haben meint, Gedanken, welche, seit einstens Plato ihren Keim gesät, durch alle Zeiten bis auf unsere Tage in mannigfachen Formen groß gediehen sind. Deshalb müssen sie auch hier — in ihrem Grundzug — vorgeführt werden, obwohl sie, wie manches andere Große und Tiefsinnige,

das von dorther kommt, der empirisch-psychologischen Methode, der einzigen, welche das Problem seiner Natur nach zuläßt, nicht standhalten.

So verschieden sie von verschiedenen Denkern im einzelnen ausgebaut worden sind, so bleiben sie doch in ihrer eigentlichen Bedeutung sich insofern immer gleich, als sie stets die Beziehung zum Gattungsmäßigen, die den besprochenen Fällen von Schönheit deutlich anzusehen ist, als Beziehung zum „Gattungsideal“ auffassen. Dies Gattungsideal ist, im allgemeinen und losgelöst von den jeweiligen besonderen metaphysischen Ausgestaltungen, das Urbild an Vollkommenheit des Individuums der zugehörigen Gattung, ein Etwas, das sich als solches niemals in der empirisch erfahrbaren Wirklichkeit bietet, und dem das Individuum der Gattung sich mehr oder weniger anähnlichen, aber niemals gleichen kann. Je näher es ihm nun kommt, desto größer ist seine Schönheit.

Mag sein, daß diese Gedanken irgend eine metaphysische Wahrheit bergen. Zur Klärung des empirischen Tatsachenbestandes tragen sie jedoch nichts bei; denn vom Standpunkt der Erfahrung stellen sie sich geradezu als Umkehrung des Sachverhaltes dar, indem sie das zur Voraussetzung machen, was zu erklären ist. Daß dem menschlichen Geiste eine Schönheit dieser Art zugänglich wäre, dazu müßte ihm die Vorstellung vom Gattungsideal zur Verfügung stehen. Aber woher soll er sie haben, wenn nicht aus der Erfahrung? Nun ist das „Ideal“ kein Gegenstand der empirischen Wirklichkeit; eine Vorstellung von ihm zu gewinnen, wäre also höchstens möglich

durch Steigerung der Vollkommenheiten der ihm am nächsten kommenden wirklichen Individuen. Doch woran sind diese als solche zu erkennen? Was heißt an ihnen Vollkommenheit? Gewiß nicht nur Leistungsfähigkeit sondern wohl auch wieder Schönheit. Für die Erfahrung ist Schönheit das frühere und darauf gründet sie erst die Zuerkennung der Vollkommenheit. Also kann sie nicht durch den Vergleich mit dem Vollkommenen die Schönheit erfassen. Aber selbst, wenn wir sonst woher die Vorstellung vom Gattungsideal besäßen, unsere innere Erfahrung spricht entschieden dagegen, daß sich beim Auffassen der Schönheit des Gattungsmäßigen irgend ein Vergleichen des betrachteten Gegenstandes mit dem irgend einer vorgegebenen Vorstellung in uns zutrage — nur ein Blick, und der Eindruck der Schönheit ist da.

Bei ästhetischen Gegenständen, welche, wie etwa Geräte, Werkzeuge u. dgl., Erzeugnisse des menschlichen Schaffens sind, tritt an die Stelle der Gattungsgemäßheit die Zweckmäßigkeit; sonst aber ist es derselbe ästhetische Tatsachenverhalt und dasselbe ästhetische Problem, wie bei Naturdingen, etwa Tieren. Nur in einer Beziehung scheint hier das Verständnis leichter zu sein. Die Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes mißt sich an dem Zweckgedanken des den Gegenstand schaffenden menschlichen Intellektes, an der Absicht, welche er mit ihm verfolgt. Je mehr er dieser entspricht, desto zweckmäßiger, also auch schöner ist er. Der Schönheitsmaßstab ist hier nicht das Gattungsideal, sondern die „Idee“ des Gegenstandes, der schöpferische Gedanke des Menschen, also

etwas empirisch Erfahrbares. Die Idee des Hebels ist die eines Werkzeuges, das schwere Lasten mit verhältnismäßig geringem Kraftaufwand zu heben gestattet; die Idee einer Kanne ist die eines handlichen Behältnisses für Flüssigkeiten, das ein bequemes Ein- und Ausgießen gestattet; die Idee des Turmes ist das Emporragen und Aufwärtszeigen. Da ist nun tatsächlich ein Vergleichen möglich; es geschieht auch oft genug, denn durch solches Vergleichen prüft man einen Gegenstand auf seine Zweckmäßigkeit. Aber diese Möglichkeit ist für den ästhetischen Genuß offenbar gleichgültig. Denn so sehr es ihn fördert, wenn ein Gebrauchsgegenstand seine Zweckbestimmung in seiner Gestalt möglichst deutlich zur Anschauung bringt, so wenig sind solche Vergleiche tatsächlich in ihm enthalten; die Schönheit des Zweckmäßigen wird genossen, ohne daß der Gedanke an den Zweck aktuell gegenwärtig ist, oder wenigstens aktuell gegenwärtig zu sein braucht. Das lehrt die Analyse des ästhetischen Verhaltens mit aller Deutlichkeit.*) Der Zusammenhang zwischen Zweckmäßigkeit und Schönheit muß also anderswo gesucht werden.

Die Übertragung des Gedankens der Idee als des Werdeprinzips eines Dinges vom Gebiete menschlicher Erzeugnisse auf das der Naturgegenstände ist demnach für das psychologische Verständnis des ästhetischen Genusses an diesen noch aussichtsloser. Hier stellt sich die Idee

*) Auch Ästhetiker, welche vom empirisch-psychologischen Standpunkte ziemlich weit entfernt sind, geben dies zu; vgl. z. B. Hartmann, Ästhetik, II, S. 173.

etwa einer Tiergattung dar als der Gedanke des Weltschöpfers, oder als ein Akt des unbewußten Urgrundes aller Dinge, verschieden je nach den verschiedenen metaphysischen Systemen. Sie findet ihre anschaulichste Verkörperung im Gattungsideal, und indem sie der Mensch in diesem anschaut, den Bauplan der Natur in ihm erkennt, genießt er Schönheit. Aber niemals könnte er dazu gelangen, wenn er, um Schönheit zu genießen, vorerst das Gattungsideal erkennen müßte; denn gerade an seiner ausgezeichneten — gattungsgemäßen — Schönheit ist es für ihn vor allem empirisch kenntlich. Steckt nun die Idee erst hinter dem Ideal, so kann der psychische Vorgang des ästhetischen Genusses, wie er sich in der realen Wirklichkeit abspielt, auf sie schon gar nicht angewiesen sein. Und wer sich ihn im konkreten Fall besieht, dem wird es auch der Augenschein bestätigen. Er enthält tatsächlich nichts von irgend welchen Gedanken an Idee*) oder Ideal. Wer aber meint, daß Potenzen solcher Art zum Entstehen des ästhetischen Genusses im Subjekte unbewußt mitwirken, der stellt eine Hypothese auf, die jeder Möglichkeit einer empirischen Verifikation entbehrt.

* * *

*) Das gilt geradeso für irgend ein angenommenes, aber unbekanntes Gesetzliches irgend welcher Art; es ist zur Klärung des vorliegenden Problems unbrauchbar. Vgl. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft I, S. 252 f.

3. Die Schönheit des Normgemäßen als Wertschönheit.

So schlagen alle Versuche fehl, die darauf abzielen, in der psychisch aktuellen Voraussetzung jenes ästhetischen Gefühles, auf dem die Schönheit des Gattungsgemäßen beruht, sei es durch direkte oder indirekte Analyse etwas zu entdecken, wodurch sie sich von der des zweiten demselben Gegenstande zugewendeten ästhetischen Gefühles, das die Grundlage der Gestaltschönheit abgibt, unterschiede. Und doch sind Schönheit der bloßen Gestalt als solcher und Schönheit der gattungs- oder normgemäßen Gestalt ganz fraglos zweierlei, und jede von ihnen äußert sich, wie wir ja auch gesehen haben, im Subjekt durch ein ihr eigenes ästhetisches Gefühl. Das gibt einen rätselhaften Sachverhalt: Ein und derselbe psychische Tatbestand, die Vorstellung von der Gestalt des Gegenstandes — denn etwas anderes ist nicht da — ist Voraussetzung von zwei Gefühlen. Sieht das nicht ganz so aus, als sollten zwei verschiedene Wirkungen dieselbe Ursache haben? An die Vorstellung v knüpft sich einmal das Gefühl g_1, und an dieselbe Vorstellung v noch außerdem ein anderes Gefühl g_2. Und überdies soll ein und dieselbe anschauliche Vorstellung v ohne Mithilfe von irgend welchen weiteren Vorstellungen und Beziehungsgedanken einmal die bloße Gestalt an sich, das andere Mal die gattungsmäßige Gestalt repräsentieren.

In der Tat wäre ein solcher Sachverhalt durchaus undenkbar, wenn die Gesamtheit der Bedingungen so-

wohl für g_1 wie für g_2 in dem einen v liegen müßte. Da nun aber im Bewußtsein außer g_1 und g_2 nichts weiter aktuell gegenwärtig ist als dieses eine v, so bleibt nichts anderes übrig, als die Ergänzung des Ursachenkomplexes in etwas Unbewußtem zu suchen. Die Erklärung verlangt unweigerlich eine solche Annahme. Sie begibt sich damit allerdings auf das Gebiet der Hypothese. Aber sie ist deshalb noch lange nicht auf metaphysische Spekulationen angewiesen, sondern findet innerhalb des durch die Erfahrung Gebotenen der Anhaltspunkte genug, um mit rein empirischen Faktoren, die sich natürlichst in den normalen Ablauf des wirklichen psychischen Geschehens einfügen, auszukommen und die Möglichkeit der Nachprüfung an den Daten der Empirie zu wahren.

Die Beziehung zum Normalen, Gattungsgemäßen wird, als der Kern des zu erklärenden Tatsachengebietes, auch hier den Ausgangspunkt bilden. Sucht man sich nun darüber klar zu werden, wodurch alle die Gegenstände, welche infolge ihrer Eigenschaft der Normgemäßheit, Zweckmäßigkeit u. dgl. eine Schönheit eigener Art gewinnen,*) vor denen, welche solche Eigenschaften nicht aufweisen, besonders ausgezeichnet sind, so zeigt sich, daß dies nicht etwa in den realen Merkmalen liegt, vermöge welcher sie sich der Norm annähern — denn diese sind naturgemäß bei jeder Gegenstandsgattung andere — sondern in dem höheren Werte, der bei ihnen allen dem Normalen im Vergleich zum Abnormen, dem Zweck-

*) Vgl. die Beispiele in Abschnitt I, B. 5, S. 45 ff.

mäßigen im Vergleich zum Unzweckmäßigen usw. zukommt. Der gesunde menschliche Körper ist wertvoller als der Kranke; am Manne schätzt man die Kraft, am Weibe die Zartheit. Der Wert eines Pferdes wird durch Abweichungen von seiner normalen Gestalt beeinträchtigt, und im allgemeinen leidet seine Schönheit durch einen Fehler seines Baues um so mehr, je mehr er es entwertet. Die Zweckmäßigkeit eines Gerätes, durch die es, wenn sie anschaulich in ihm zutage tritt, so sehr verschönt wird, ist auch die Grundlage seines Wertes. Ein korrektes Sprechen ist wertvoller als fehlerhaftes, denn es ist einer der wichtigsten Kulturträger, und hat Teil an dem Werte von Bildung, Geisteshöhe und Rang. Die Muttersprache, der Name einer geliebten Person sind jedem besonders wert und dünken ihm besonders schön.

So ließen sich die Beispiele häufen.*) Aber was soll der Wert zur Erklärung ästhetischer Eigenschaften und Vorzüge? Sie sind doch nicht identisch mit ihm, weder mit dem praktischen noch mit dem sogenannt idealen?

Der Zusammenhang klärt sich folgendermaßen auf. Der Wert eines Gegenstandes beruht, geradeso wie seine Schönheit, auf einem Gefühle des Subjekts, das sich ihm zuwendet, dem Wertgefühl. Das ist, wie bereits an früherer Stelle**) besprochen wurde, ein anderes als das ästhetische.

---

*) Wahrscheinlich gehört hierher auch das, was Fechner unter dem Titel „Physiognomische und instinktive Eindrücke" verzeichnet. (Vorschule der Ästhetik I, S. 150.)

**) Siehe S. 73 ff.

Es ist ein Urteilsgefühl. Das Wissen oder der Glaube (oder die Annahme), daß das Ding existiere, (vorhanden, gegeben sei), erweckt Lust; auf Grund dessen wird dem Dinge Wert zugesprochen. Für seine ästhetischen Eigenschaften kommt dieses Wertgefühl zunächst nicht in Betracht. Und in den oben betrachteten Beispielen kann es, als aktuelles Wertgefühl, auch keine Rolle spielen, weil, wie die Analyse ergeben hat, die notwendige Voraussetzung zu einem solchen, das Urteil, in der Regel fehlt. Und selbst, wo es etwa gegeben, das aktuelle Wertgefühl demnach vorhanden ist, da unterscheidet man es leicht von der besonderen ästhetischen Lust am Normgemäßen, nach deren Herkunft nun gefragt wird.

Das aktuelle Wertgefühl ist also gewiß nicht identisch mit der ästhetischen Lust am gattungsmäßig Schönen. Und doch liegt es ihr zugrunde. Der Weg, auf dem sich das macht, ist einer, der im psychischen Leben des Menschen eine große Bedeutung hat: die Gefühlsübertragung. Ein Andenken an einen lieben Toten ist mir selber lieb und teuer; die Liebe, die ich einst der Person entgegenbrachte, hat sich auf den sonst ganz gleichgültigen Gegenstand ausgedehnt und sich auf ihn übertragen. Ein Ort, an dem man Trauriges erlebt hat, oder auch nur sein Name, stimmt einen immer wieder traurig, auch wenn man an das Ereignis gar nicht dabei denkt. „Das unschickliche Betragen einer Person, die wir sonst leiden mögen, wird uns stets in milderem Lichte, mehr zu entschuldigen erscheinen, als wäre es von jemand

erwiesen, gegen den wir Antipathie hegen". *) Wörter und Gebräuche, die in gewissen Gesellschaftskreisen herrschen, bekommen leicht an sich schon den Gefühlston, mit dem wir sonst auf den Gedanken an diese Gesellschaftskreise reagieren.

So überträgt sich das Gefühl von einem Gegenstand auf einen andern, wenn nur die beiden miteinander in Verbindung stehen.

Etwas ganz ähnliches trägt sich nun auch zu, wenn es sich nicht um zwei oder mehrere Gegenstände handelt, sondern nur um einen einzigen, dem sich unter verschiedenen Bedingungen (Voraussetzungen) verschiedene Gefühle zuwenden. Ist ein Gegenstand infolge bestimmter Bedingungen häufig und enge mit einer gewissen emotionalen Betonung verknüpft, so bleibt ihm diese unter Umständen gleichsam anhaften, auch wenn einmal jene Bedingungen nicht gegeben sind. Treten durch deren Ausbleiben überdies Bedingungen für ein anderes, neues Gefühl ein, so wird das emotionale Endergebnis aus der Interferenz dieser neuen Gefühlstendenz mit der von den älteren Bedingungen noch nachwirkenden, herübergenommenen zu verstehen sein.

Auf diese Weise vollzieht sich der Wandel eines Urteilsgefühls in ein Vorstellungsgefühl, auf unseren Fall angewendet vor allem der des Wertgefühls in ein ästhetisches. Die psychische aktuelle Bedingung (die Voraus-

*) A. Lehmann, a. a. O. S. 244. Weitere Beispiele daselbst S. 273ff.

setzung) für das Eintreten des aktuellen Wertgefühles ist das Urteil von dem Gegebensein des Gegenstandes; der Gegenstand ist mir wert heißt, es entsteht ein Lustgefühl in mir, wenn ich daran denke, daß er ist, oder, für den Fall seines Nicht-Seins, Unlust, wenn ich daran denke (= urteile), daß er nicht ist. Ist nun ein Gegenstand in der Regel mit einem Wertgefühl verbunden, so wird sich unter Umständen die ihm dadurch anhaftende emotionale Betonung auch dann regen, wenn das Urteil, das normalerweise die Voraussetzung des Wertgefühls ist, einmal ausbleibt. So beschränkt sich die Voraussetzung auf die Vorstellung und es wird diese unter Umständen für sich allein zum Träger (Erreger) zweier Gefühle, eines ihr ursprünglich zugehörigen Vorstellungsgefühles, und zweitens eines übertragenen, ehemaligen Urteilsgefühles, das sich nunmehr ebenfalls als Vorstellungsgefühl präsentiert.

Dieser Gefühlswandel ist demnach, genau betrachtet, auch nichts anderes, als die zuvor durch Beispiele belegte, schon der Vulgärpsychologie bekannte Gefühlsübertragung. Das Wertgefühl ist nicht auf den Gegenstand, das Wertobjekt A, gerichtet, sondern auf das Objektiv „daß A ist". An diesem Objektiv ist der Vorstellungsgegenstand A natürlich beteiligt. Also überträgt sich die dem Objektiv zugewendete Gefühlsregung auf die in ihm enthaltene Vorstellung, aus dem Urteilsgefühl wird ein Vorstellungsgefühl.

Das ist nun auch der psychologische Sachverhalt, der dem ästhetischen Genuß an normgemäßer Schönheit zugrunde liegt. Gegenstände, welche Schönheit dieser Art

zeigen, sind, wie wir gesehen haben, gleichzeitig Träger eines besonderen Wertes. Sie erregen also, wenn sich die übrigen Bedingungen, besonders das Urteil dazu einfinden, ein Wertgefühl, sind aber, bleiben diese aus, doch auch von daher mit einer emotionalen Betonung verknüpft. Das stimmt vollständig mit dem Ergebnis der Analyse, welches besagt, daß der ästhetische Genuß an gattungsmäßigem Schönen die anschauliche Vorstellung des Gegenstandes und weiter nichts als ein Gefühl enthält, das neben dem ursprünglichen, der Gestalt als solcher zugewendeten Gefühl auf eben dieselbe aber zu Gattungsgemäßheit, Zweckmäßigkeit in irgend eine Beziehung gesetzten Gestalt gerichtet ist. Diese Beziehung und ihre Bedeutung für den psychischen Vorgang ist nunmehr aufgeklärt. Sie besteht, ist wirksam und maßgebend für den ästhetischen Genuß, aber nur als unbewußte Nachwirkung. Auch das ästhetische Gefühl für gattungsmäßige Schönheit ist, im aktuellen Bewußtseinszustand betrachtet, bloßes Vorstellungsgefühl.

Da an Stelle des Urteils auch eine Annahme als Voraussetzung eines Wertgefühles treten kann — natürlich unter den charakteristischen Veränderungen, die daraus für das Wertgefühl resultieren — so leistet dieselbe Erklärung auch dort ihre Dienste, wo von dem entsprechenden Urteil keine Rede ist. Der Anblick des schiefen Turmes ruft unwillkürlich den Gedanken an seinen Zusammensturz wach. Dieser Gedanke ist normalerweise eine bloße Fiktion (Annahme); zu einem solchen Urteil liegt kein Anlaß vor, der Turm stürzt ja in Wirklichkeit

gar nicht ein. Aber schon die Annahme ist mit einem unbehaglichen Gefühl, einem Unwertgefühl, verbunden. Und dieses heftet sich an die Gestalt des Turmes und macht sich, seine ästhetischen Qualitäten herabsetzend, bemerkbar, auch wenn die Annahme selbst nicht zum Bewußtsein kommt.

Damit soll nicht geleugnet werden, daß auch aktuelle wirkliche Unwertgefühle den ästhetischen Genuß an einem Gegenstand beeinträchtigen können. Doch ist das ein anderer Sachverhalt als der hier zu erklärende — der übrigens mit ihm zusammengehen kann — das Unwertgefühl verlangt das explizite Urteil oder die Annahme und bleibt Unwertgefühl, ohne die Grundlage ästhetischer Qualitäten zu werden.

Auch die Wandlungen, welche die Werte durchmachen, üben auf dem Wege des geschilderten Gefühlsmechanismus ihren Einfluß auf das ästhetische Gebiet. Das menschliche Schönheitsideal der Antike ist ein anderes als das des XIII. Jahrhunderts und dieses ein anderes als das der Renaissance. In Offizierskreisen gilt etwas anderes für schön als bei Künstlern und Gelehrten. Das kommt zum Teil wenigstens von der Verschiedenheit der jeweils geltenden Werte. Aber man darf sich nicht vorstellen, daß bei solchem (ästhetischen) Gefallen und Mißfallen die maßgebenden Werthaltungen immer psychisch aktuell im Bewußtsein gegenwärtig sind; keineswegs, nur seine Neben- oder Nachwirkung ist da, das Gefallen macht sich unmittelbar, ohne Verzug und reflexionslos. — Namentlich die Mode in Kleidung und in allem, was sie beherrscht

zieht ihre immer neuen Reize — für die, die ihnen zugänglich sind — aus latenten Werthaltungen. Mag eine ihrer Formen noch so absonderlich sein, schließlich, wenn sie nur recht viel an vornehmen Leuten zu sehen ist, gefällt sie und gilt für schön, dagegen die noch gar nicht so lang verflossene für entsetzlich. Die Wertüberlegung kommt dabei gar nicht zum Bewußtsein; schon aufs bloße Ansehen hin gefällt oder mißfällt sie. Auch ist es durchaus nicht nur Sache der Gewöhnung; die Armen und Niedrigen könnten keine Moden schaffen, auch wenn sie dazu Zeit und Mittel hätten. Das bleibt immer Sache der Vornehmsten und Höchsten.

Indem nun die Schönheit des Normgemäßen als auf latenten Werthaltungen beruhend erkannt ist, empfiehlt sich als natürlichere und einwandfreiere Bezeichnung für sie der Ausdruck Wertschönheit.

Damit ist auch die Eigenart der ästhetischen Elementargegenstände der 3. Klasse scharf abgegrenzt und definiert: Es sind die Gegenstände, denen Wertschönheit zukommt.

Ausdrücklich sei betont, daß, wenn ein Gegenstand Wertschönheit zeigt, deshalb nicht alles, was er an ästhetischen Eigenschaften hat, Wertschönheit sein muß; an vielen wird die Schönheit der bloßen Gestalt und besonders des Ausdrucks einen großen Anteil haben. Auch was unter dem Namen des Charakteristischen in der Ästhetik eine so große Rolle spielt, fällt keineswegs mit Wertschönheit zusammen, sondern ist verschiedenerlei

anderes.*) Und schließlich, die Lust am Betrachten von Gattungsgemäßem, besonders etwa von Tiertypen, ist durchaus nicht immer ästhetische Lust, sondern gar häufig Wissenslust, Lernfreude, Neugierde, Interesse. Dies zur Abwehr jener Fälle, in denen von latenten Werthaltungen in keinem Sinn die Rede sein kann.

C. Der ästhetische Genufs an Ausdruck und Stimmung.

1. Sonderung des ästhetischen Gefühls im Ausdrucksgenuß von seiner psychischen Voraussetzung und deren Natur.

Nach der Ansicht vieler fängt der ästhetische Genuß eigentlich erst mit dem Gebiete an, zu dessen Untersuchung wir nun kommen. Es wird sich zeigen, daß ein sachlicher Grund zu dieser Abgrenzung in den Tatsachen nicht gegeben ist und daß der psychische Vorgang des Ausdrucksgenusses den bisher behandelten Arten ästhetischen Verhaltens im allgemeinen völlig gleicht.

Wohl aber muß zugestanden werden, daß unter allem, was auf Schönheit Anspruch erheben kann, das Ausdrucksvolle und das, was Stimmung hat, von überragender Bedeutung ist. Die höchsten und die intensivsten Genüsse wurzeln hier, so daß es freilich manchmal scheinen kann, das Übrige sei nur fremdes Beiwerk.

Nun ist es merkwürdig genug — doch durch das

*) Vgl. Kapitel III und IV.

weitere erklärt —, daß gerade hier der Genuß als solcher und das Genossene so schwer gesondert und so leicht mit einander verwechselt werden. Und doch ist schon von vornherein klar, daß das überall zweierlei sein muß. Indes auch empirisch läßt sich diese Sonderung leicht erkennen, wenn man den konkreten Fall im ganzen besieht und sich vor überstürzter Analyse hütet. Das Entzücken, das den Beschauer von Raffaels hl. Cäcilia überkommt, wenn er sich in den traumverlorenen, lauschenden, tiefinnigen Ausdruck der fünf Gestalten versenkt, der Enthusiasmus, der ihn vor Michelangelos Moses erfaßt, auf dessen Antlitz heiliger Zorn, Gedanken und ungemessene Kraft sich spiegeln, das intensive Vergnügen, das es bereitet, auf Leonardo da Vinci's Abendmahl den Seelenzustand des Herrn und der Jünger zu betrachten — ist nichts, was in dem Kunstwerk steckt oder sonst in irgend einem Sinn zu seinem Inhalt gehört, sondern es ist die emotionale Reaktion, die sich im Subjekt auf das Erfassen eines solchen Kunstwerks regt. Es ist die Freude, das Vergnügen, der Genuß an ihm, das Lustgefühl, das es in uns erweckt und um deswillen wir immer wieder zu seiner Betrachtung zurückkehren, auch wenn es Trauriges und Schlimmes vorstellt, und uns, wenn wir es erfassen wollen, zwingt, in unlustvolle Lagen uns hineinzudenken. Es ist einer der Hauptbestandteile des ästhetischen Verhaltens solchen Gegenständen gegenüber, das ästhetische Gefühl, im allgemeinen das völlige Analogon zu jenem Gefühl, das schon in den bisher untersuchten Fällen ästhetischer Zustände anzutreffen war.

Somit besagt das erste Ergebnis der Analyse des Ausdrucksgenusses, daß er ein (Lust-)Gefühl enthält, jenes Gefühl, in dem eben das Genießen liegt, das identisch ist mit dem „Genießen", dem „Genuß".

Die weitere Frage ist nun die: Was ist das Genossene? Worauf ist das Gefühl gerichtet, wodurch ist es erregt, was ist der Gegenstand des Gefühls?

Diese Frage ist geeignet, die Analyse auf sicherem Wege weiter zu führen. Denn das nunmehr konstatierte Gefühl muß einen Gegenstand haben und dieser Gegenstand muß in dem Bewußtseinstatbestand, zu dem das Gefühl gehört, also in dem zu analysierenden ästhetischen Verhalten irgendwie repräsentiert sein.

Die nächstliegende natürlichste Antwort ist jedoch nur imstande, die Frage weiter zu schieben: Gegenstand des Gefühles ist die betrachtete ausdrucksvolle Gestalt und im ästhetischen Verhalten ist sie psychisch repräsentiert durch die ihr zugehörige Wahrnehmungs- (oder Erinnerungs- oder Phantasie) Vorstellung. Im ästhetischen Verhalten des Ausdrucksgenusses ist also gewiß die Vorstellung, und zwar, wie wir ohne weiteres hinzufügen können, die anschauliche Vorstellung des ausdrucksvollen Gegenstandes, etwa einer in Marmor gebildeten menschlichen Gestalt, vorhanden. Sie ist die Voraussetzung des ästhetischen Gefühls, sie ist auch hier eine Gestaltvorstellung.

Aber jetzt beginnt erst die eigentliche Untersuchung. Nicht um eine Gestalt schlechtweg handelt es sich, sondern um eine ausdrucksvolle Gestalt. Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühls ist also nicht die Vor-

stellung einer Gestalt schlechtweg, sondern die einer ausdrucksvollen Gestalt. Wodurch unterscheidet sich diese von jener? Was muß zur Vorstellung der Gestalt schlechtweg noch hinzukommen, damit die Grundlage und Voraussetzung des Ausdrucksgenusses, die Vorstellung der ausdrucksvollen Gestalt daraus wird?

Die Frage ist der ganz analog, die bei der Analyse des ästhetischen Genusses an Wertschönheit zu lösen war. Dort galt es die Bewußtseinstatbestände aufzufinden, durch welche die Vorstellung der Gestalt schlechtweg zur Voraussetzung des Genusses an einer normgemäßen Gestalt ergänzt wird. Es ergab sich dabei bekanntlich, daß eine solche Ergänzung im aktuellen Bewußtsein gar nicht gegeben ist.

In dieser Beziehung verhält es sich beim Ausdrucksgenuß entschieden anders. Dies zeigt sich auf den ersten Blick, wenn man sich den psychischen Zustand, in dem er besteht, besieht. Er ist viel zu reich und gehaltvoll, als daß er durch das ästhetische Lustgefühl und die bloße Vorstellung der Gestalt schlechtweg ausgemacht sein könnte. Man erfaßt dabei viel mehr in seinem Geiste als die bloße Gestalt, etwas, das wohl gewissermaßen in der Gestalt liegt, aber doch nicht mit ihr identisch ist und über sie hinausgeht — und worauf das ästhetische Gefallen eigentlich erst recht gerichtet ist.

Wenn man es den „Ausdruck" nennt, so ist es noch mindestens zweideutig bezeichnet. Denn damit kann „das Ausdrücken" und „das Ausgedrückte" gemeint sein. Handelte es sich darum, was von beiden an einem ausdrucksvollen Kunstwerk vom verständigen Beschauer aufgefaßt wird,

so wäre die Unterscheidung wohl müßig. Denn wenn er die Tatsache auffaßt, daß die Gestalt etwas ausdrückt, so wird er — im großen und ganzen — doch wohl auch das auffassen, was sie ausdrückt; und umgekehrt. Das erste Auffassen wäre ein Urteilen, das zweite offenbar zunächst ein Vorstellen. Aber nicht darauf kommt es an, was an Gedanken und Vorstellungen der Beschauer eines Kunstwerkes haben kann, sondern darauf, was er haben muß und hat, wenn sich das Genießen des Kunstwerks in ihm abspielt.

Nun ist es ja richtig, daß das Auffassen des Ausdrückens und das des Ausgedrückten, ziemlich enge miteinander zusammenhängen, und es läßt sich daher von vornherein vermuten, daß das Bewußtsein auch im Zustande des ästhetischen Genießens, wenn nicht immer, so doch wenigstens häufig, beides enthalten wird. Doch könnte es sein, daß das eine für diesen Zustand wesentlich, das andere nur zufällig, das eine primäre Grundlage, das andere sekundäre Folge ist.

Tatsächlich verhält es sich so. Und zwar ist das Auffassen des Ausgedrückten, wie die psychologisch-ästhetische Erfahrung lehrt, die wesentliche Voraussetzung des Genusses, während sich das Auffassen des Ausdrückens, das ist das Urteil darüber, daß das betrachtete Kunstwerk etwas ausdrückt, nur als häufige, nicht einmal regelmäßige Konsequenz aus jenem darstellt. Wer ein Bildwerk betrachtet und das was es ausdrückt nicht auffaßt, der hat den ästhetischen Genuß des Bildwerks nicht. Er mag auf indirektem Wege, etwa durch Mit-

teilung von Seite eines anderen, zu noch so voller Überzeugung kommen, daß es ein ausdrucksvolles Bildwerk ist, d. h. daß es etwas ausdrückt — dieses Urteil verhilft ihm hier ganz ebensowenig zu dem ästhetischen Genuß, wie etwa gegenüber einer in fremder Sprache abgefaßten Erzählung, bei der er ja auch weiß, daß die Wörter etwas ausdrücken, die er aber natürlich trotzdem ästhetisch nicht zu würdigen vermag, weil er sie nicht versteht. So sagt man auch, daß er das Bildwerk nicht versteht, wenn er das, was es ausdrückt, nicht erfaßt; und zu einem ästhetischen Genuß kann er in diesem Falle nie gelangen. Wer aber dazu gelangt, der versenkt sich in den Ausdrucksgehalt des Kunstwerks, der besieht sich, je intensiver er genießt, desto gespannter das, w a s es ausdrückt. Der Gedanke, d a ß es ausdrückt, wird nur nebenher so ab und zu aktuell; er gehört dem Kritiker, nicht dem Genießenden. Man vergegenwärtige sich den Zustand, in dem man sich befindet, wenn man der Schönheit tiefer, gehaltvoller Musik lauscht; er läßt sich nur so beschreiben.

Freilich rühmt man es an einem Kunstwerk, daß es ausdrucksvoll ist, und lobt dies und freut sich darüber, und umsomehr, in je höherem Grade es von ihm gilt. Diese Freude ist ein Urteilsgefühl, angeregt durch den Gedanken (das Urteil, das Bemerken), daß das Kunstwerk etwas ausdrückt. Sie ist nicht identisch mit dem ästhetischen Genuß, sondern von ihm abgeleitet.

Gegenstand des ästhetischen Vergnügens an einem Ausdrucksvollen ist also nicht, d a ß es ausdrückt, sondern d a s, w a s es ausdrückt. Besonders die neuere Ästhetik hat dies oft verkannt. —

Die nächste Frage lautet nun: Was ist es im allgemeinen, was ein Ausdrucksvolles ausdrückt? Ein flüchtiger Rundblick lehrt es zur Genüge. Es ist das Psychische. Die Werke der Malerei und Plastik, der Musik, der Orchestik, ja selbst der Baukunst und der Natur bringen in ihren körperlichen, physischen Gestaltungen ein Innenleben, seelische Regungen und seelische Beschaffenheit zur Darstellung. Durch das Mittel des Ausdrucks bietet das Schöne in Kunst und in Natur neben und im Physischen auch das Psychische unserer Anschauung dar. Wie das möglich ist und wie es geschieht, ist hier noch nicht die Frage. Doch daß es so ist, zeigt die Betrachtung aller ausdrucksvollen ästhetischen Gegenstände klar und deutlich.

Um den Ausdruck eines Kunstwerkes zu genießen, muß der Beschauer das, was es ausdrückt, auffassen, also *Psychisches vorstellen*. Das ist die klare Folge aus dem zuvor Gesagten, und das stimmt auch vollkommen zur Erfahrung. Der ästhetische Genuß, den etwa die Laokoongruppe bietet, erfordert, daß man sich die Angst, den Schrecken und den Schmerz des Alten und der beiden Knaben vorstellt, daß man an solchen Seelenzustand denkt. Die Vorstellung davon ist unerläßliche Voraussetzung. Sie ist natürlich nicht die einzige. Auch die Vorstellung des Physischen, der Gestalten, gehört dazu. Ferner mag es sein, daß das Auffassen der eigenartigen Verbindung, in der dieses Physische mit dem zugehörigen Psychischen steht, eine neue Quelle besonderer Lust ist. Das wird an anderer Stelle zu besprechen sein. Vorläufig

ist festzuhalten, *daß beim Ausdrucksgenuß die Voraussetzung des ästhetischen Gefühls in Vorstellungen von Tatsachen des Geistes- und Gemütslebens, kurz von Psychischem gegeben ist.* Die Urteile bzw. Annahmen über das gegenwärtige Vorhandensein des jeweils vorgestellten Psychischen — wie auch des zugehörigen Physischen — gehen ersichtlich nebenher und gehören nicht mit zur Voraussetzung.

Eine nähere Bestimmung ist noch hinzuzufügen, die übrigens nur genannt zu werden braucht, um Anerkennung zu finden. Die Vorstellung des Psychischen muß, wenn sie im Sinne von Ausdrucksschönheit ästhetisch wirksam sein soll, eine *anschauliche* Vorstellung sein. Die unanschauliche Vorstellung ist hier wie anderwärts ästhetisch völlig indifferent.

Das Vorstellen von psychischen Tatsachen spielt im geistigen Leben des Menschen eine überaus große Rolle. Die Gelegenheiten sind eben zu häufig, welche unsere Gedanken auf seelische Vorgänge und Zustände lenken. Aussagen über eigenes oder fremdes Geistesleben, Begehrungen, die sich auf bestimmte Gestaltungen und Ereignisse *in ihm* richten, wie schon das Verlangen nach Lust, die Furcht und der Abscheu vor Schmerz und vieles Ähnliches sind höchst alltägliche, jedermann geläufige Vorkommnisse. In gewissen Berufstätigkeiten, wie in der des Richters, des Erziehers nimmt das Denken an Psychisches, somit auch das Vorstellen von Psychischem, einen besonders breiten Raum ein, und die Wissenschaft der Psychologie ist zum Hauptteil daraus aufgebaut.

In der weitaus überwiegenden Mehrzahl dieser Fälle wird unanschauliches, indirektes Vorstellen den Zwecken des Denkens völlig genügen; und da das anschauliche Vorstellen schon des Physischen, noch viel mehr aber das des Psychischen einen größeren Aufwand von geistiger Arbeit verlangt, als das unanschauliche, so bleibt es zumeist bei diesem. Das schließt aber nicht aus, daß dieser größere Aufwand doch gelegentlich gemacht wird, ja in gewissen Fällen unerläßlich ist, wenn der gewünschte Erfolg erreicht werden soll. Zu diesem gehört in erster Linie jenes Vorstellen von Psychischem, das als Voraussetzung des Ausdrucksgenusses funktioniert. Wer das Tristanvorspiel anhört, und die Sehnsucht, die es ausdrückt, vielleicht nur so in seinem Geiste hat und vorstellt, wie etwa einer, der von seinem fernen Freunde meldet, er sei vor Sehnsucht nach der Heimat erkrankt, also nur an die Sehnsucht „denkt", wie man gewöhnlich sagt, der wird ihren musikalischen Schönheitsgehalt nicht erfassen. Dazu ist erforderlich, daß er sich dieses Gefühl in aller Anschaulichkeit vergegenwärtigt, daß er sich in seine Betrachtung hinein versenkt und vertieft und in jenen Zustand kommt, der dem wirklichen Erleben des Gefühles so verwandt und ähnlich ist und deshalb auch von den Ästhetikern so häufig mit ihm verwechselt wurde. Er ist nicht das Gefühl selber, sondern die anschauliche Vorstellung von ihm, und Aufgabe des ausdrucksvollen Kunstwerkes ist es, sie dem Genießenden in möglichst sicherer und unmittelbar ergreifender Wirkung zu vermitteln. Wie es dies zu stande bringt wird später zu be-

trachten sein. Jetzt kommt die Frage zur Behandlung: Wie ist die anschauliche Vorstellung vom Psychischen beschaffen und was ermöglicht sie?

* * *

2. Die anschauliche Vorstellung von psychischen Tatsachen, insbesondere von Gefühlen und Begehrungen; Phantasiegefühle, Phantasiebegehrungen.

Von äußeren physischen Gegenständen sind anschauliche Vorstellungen am bequemsten und sichersten in der Regel durch die Sinneswahrnehmung zu haben. Wer sich z. B. das Antlitz seines Bruders anschaulich vorstellen will, tut am besten es sich anzusehen, und wer die anschauliche Vorstellung von einem bestimmten Liede haben will, am besten es sich anzuhören.

Eine Wahrnehmung gibt es nicht nur physischen sondern auch psychischen Dingen gegenüber; nicht nur Farben, Töne, Körper etc. lassen sich wahrnehmen, sondern auch Gefühle, Strebungen, Zweifel, kurz Psychisches, aber natürlich nur die *eigenen* Gefühle, Strebungen, Zweifel etc. nicht die anderer Individuen — die lassen sich nur auf indirektem Wege an ihren äußeren Zeichen erkennen — und nicht mit Hilfe der Sinne. Man spricht von *innerer Wahrnehmung*. Daß wir von den psychischen Tatsachen, die sich in uns abspielen, wissen und ihre Beschaffenheit erkennen, geschieht durch die innere Wahrnehmung. Sie ist durchaus nicht identisch mit den wahrgenommenen psychischen Thatsachen, sondern kommt als

eine neue, eigene zu ihnen hinzu. Wenn wir in einer fremden Stadt auf die Straße gehen und aufmerksam die Häuser und die Menschen betrachten, so nehmen wir Häuser und Menschen wahr und nicht unsere Vorstellungen und Gedanken und unser Geist ist mit jenen beschäftigt, nicht mit diesen, wenn auch mit Hilfe dieser; auch gibt es genug psychische Tatsachen, wirklich aktuelle psychische Tatsachen, besonders Empfindungen in uns, die wegen gewisser Umstände niemals wahrgenommen werden können, Empfindungen, die da sind, ohne daß sie der, der sie hat, bemerkt, deren Vorhandensein daher nur indirekt erschlossen werden kann. Die innere Wahrnehmung ist also tatsächlich ein eigener psychischer Akt, der Akt, in dem wir um das Psychische, das sich in uns ereignet, wissen und es betrachten.*)

Nun ist die äußere, wie die innere Wahrnehmung in letzter Linie ein Urteil über die Existenz des wahrgenommenen Gegenstandes, aber ein Urteil, das den beurteilten Gegenstand in a n s c h a u l i c h e r Vorstellung erfaßt. Diese wird der äußeren Wahrnehmung durch die Sinnestätigkeit vermittelt. Bei der inneren Wahrnehmung dagegen ist die Mitwirkung der Sinne weder möglich noch nötig. Denn ihr ist der wahrzunehmende Gegenstand unmittelbar gegenwärtig und man wird wohl sagen können, daß er mit dem Inhalt der in das Wahrnehmungsurteil eingehenden Vorstellung, das ist dem Inhalt der Wahrnehmungsvorstellung, identisch ist. Wenn sonach der Sach-

*) Vgl. dazu des Näheren: Höfler, Psychologie. Wien u. Prag 1897, S. 270 ff.

verhalt darin etwas anders liegt als bei der äußeren Wahrnehmung, so gilt doch auch für die innere, daß sie ihren Gegenstand d. i. das betreffende Psychische, anschaulich der Betrachtung vorführt; und dieses Beschauen der psychischen Vorgänge und Zustände, das in der inneren Wahrnehmung derselben liegt, ist ein vollkommenes Analogon zur anschaulichen Vorstellung von äußeren Dingen, ist selbst die anschauliche Vorstellung von Psychischem.

Es gibt also eine anschauliche Vorstellung von Psychischem, und wie sie zustande kommt, ist ebenfalls bereits erklärt. Sie ist in der inneren Wahrnehmung enthalten.

Aus dieser Erkenntnis scheint jedoch zu folgen, daß es ein anschauliches Sich-erinnern an Psychisches nicht geben könne; denn woran man sich erinnern will, das ist nicht gegenwärtig, und was nicht gegenwärtig ist, das kann nicht wahrgenommen werden. Und ebensowenig scheint sie der Ästhetik dienlich zu sein; denn wenn zur anschaulichen Vorstellung einer Stimmung, eines Affektes oder sonst eines psychischen Vorganges erforderlich wäre, daß er innerlich wahrgenommen wird, so müßte, wer ein ausdrucksvolles Kunstwerk ästhetisch genießt, alles das wirklich in sich erleben, was das Kunstwerk ausdrückt. Er müßte z. B. vor Michelangelos Moses selbst zornmütig gestimmt sein und beim Anhören des Trauermarsches aus der Eroica trauern, während er doch tatsächlich in beiden Fällen Lust, intensive ästhetische Lust verspürt, und den Zorn, die Trauer nur anschaulich betrachtet. Er müßte, um die Schönheit der ersten Szene des Faust zu erfassen,

auf seinem Platze im Zuschauerraum alle Stadien des Überdrusses, der Verbitterung und der Verzweiflung in der eigenen Seele durchmachen, den schrecklichen Entschluß der Selbstvernichtung fassen, um sich endlich beim Klang der Osterglocken in Wehmut, Läuterung und Rührung dem Leben wiedergegeben zu fühlen. All das müßte der Zuschauer wirklich in sich durchmachen, wenn er, um das Seelengemälde auschaulich zu erfassen, es in sich müßte wahrnehmen können.

Der Kunstgenuß erhebt keine so unsinnigen Forderungen; er würde dadurch unmöglich. Trotzdem bleibt alles, was oben vom Erfassen und Genießen des Ausdrucksgehaltes gesagt wurde, aufrecht; es ist nur eine Ergänzung hinzuzufügen.

Wohl ist die anschauliche Vorstellung psychischer Tatsachen auf die innere Wahrnehmung angewiesen. Aber die Gesamtheit der psychischen Tatsachen zerfällt in zwei Hälften, die so beschaffen sind, daß jeder psychische Tatbestand, der in der einen Hälfte steht, in der anderen sein treues Spiegelbild hat, durch das er unter Umständen ohne weiteres vertreten werden kann. So entspricht der Wahrnehmungsvorstellung eine Phantasievorstellung, dem Urteil eine Annahme mit demselben Objektiv, dem Ernstgefühl ein sonst gleiches Phantasiegefühl, der Ernstbegehrung eine Phantasiebegehrung. Soll nun die anschauliche Vorstellung irgend eines psychischen Zustandes gebildet werden, der in der gegebenen psychischen Verfassung des Subjektes nicht vorliegt, vielleicht gar nicht vorliegen kann, so läßt er sich durch den ihm ent-

sprechenden Phantasietatbestand vertreten, und indem sich die innere Wahrnehmung dann diesem zuwendet, ist die gewünschte anschauliche Vorstellung gebildet.

Die Existenz und Eigenart der Phantasietatbestände ist, wenn nur einmal die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird, in der inneren Erfahrung leicht zu erkennen. Im Gebiete des Vorstellens ist die Analogie zwischen Wahrnehmungs- und Phantasievorstellungen sowie die Stellvertretung jener durch diese eine der populärsten Tatsachen der Psychologie. In ähnlichem Verhältnis stehen Urteil und Annahme zueinander. Geradeso wie die Phantasievorstellung wohl den gleichen Inhalt und Gegenstand haben kann wie eine Wahrnehmungsvorstellung, sich aber doch von ihr nicht etwa nur durch geringe Intensität sondern qualitativ charakteristisch unterscheidet und daher einen psychischen Tatbestand sui generis darstellt, geradeso steht auch die Annahme dem Urteil gleichen Objektivs als etwas relativ Selbständiges gegenüber, das sich nicht vielleicht als Vorstellung von einem (nicht gefällten) Urteil auffassen läßt, sondern in einem eigenartigen psychischen Akt besteht, der mit dem Urteil das gemein hat, daß er auf Objektive gerichtet ist, daher stets eine qualitative Bestimmung im Sinne von Affirmation oder Negation zeigt, dagegen aber des für das wirkliche Urteil außerdem wesentlichen Merkmals des Glaubens, Meinens, Überzeugtseins entbehrt. Die Annahme ist ein psychischer Tatbestand, der in allem wesentlichen dem Urteil gleicht, nur daß er die Überzeugung des Subjekts gänzlich unberührt läßt und außerhalb des Gebietes von allem Glauben

und Wissen liegt, also kein wirkliches sondern nur ein gleichsam phantasiertes Urteil darstellt.*)

Die Analogie, in der die Annahme zum Urteil steht, bewährt sich auch darin, daß sie wie dieses gefühlserregende Kraft hat. Von der Bedeutung der Urteile für das emotionale Leben war schon des öfteren die Rede. Sie geben die Voraussetzung für eine der wichtigsten und reichhaltigsten Klassen von Gefühlen, für die Wertgefühle sowohl wie für die Wissensgefühle, ab, sind also auch deren Erreger. Die Entrüstung über eine unwürdige Handlung wird rege, sobald ich von dieser Handlung höre, also um sie weiß. Meine Freude über einen Haupttreffer hat zur Voraussetzung, daß ich davon überzeugt bin, den Haupttreffer gemacht zu haben; gerät diese Überzeugung ins Wanken, so wird auch die Freude eine gewisse Mischung mit Angst erleiden, und stellt sich gar heraus, daß sie irrig war, und ich mich zu dem Urteil bequemen muß nichts gewonnen zu haben, so macht die Freude einem anderen, unlustigen Gefühle Platz. Immer ist das Urteil bei solchen Gefühlen Erreger und maßgebende Voraussetzung. — Aber nicht nur die wirklichen, eigentlichen Urteile kommen dabei in Betracht, sondern auch die bloß phantasiemäßig gedachten, die Annahmen. Und zwar ist die Gefühlswirkung einer Annahme qualitativ in der Regel der ähnlich oder gar gleich, die dem Urteil über dasselbe Objektiv, wenn es aktuell wäre, zukäme,

*) Die ausführliche Grundlegung der Lehre von der Annahme siehe in dem bereits angeführten Werke Meinongs „Über Annahmen".

und steht dieser meist nur an Intensität mehr oder weniger nach. Belege dafür bietet die Erfahrung des täglichen Lebens in Hülle und Fülle. Wessen Wünsche sehnsüchtig auf irgend ein Gut gerichtet sind, dessen Gedanken kehren immer wieder zu diesem zurück, weil sie ihm Lust bereiten; d. h. wenn er sich die Erfüllung seiner Wünsche denkt und ausmalt, fühlt er sich lustvoll angeregt, genau gesagt: die Annahme funktioniert als Voraussetzung eines Lustgefühls. Mancher genügsame arme Teufel schwelgt im Gedanken an die Reichtümer, die er haben könnte, und der Träumer holt seine Freuden nicht in der Wirklichkeit, sondern in einer phantasierten, fingierten Welt, nicht aus dem, was ihn die Wirklichkeit zu urteilen zwingt, sondern aus dem, was er annimmt. Wer einen lieben Lebensgefährten durch den Tod verloren hat, fühlt deutlich, wie schön es wäre, wenn dieser noch lebte; er weilt gerne bei diesem Gedanken — dieser Annahme —, weil er so schön ist, d. h. Lust bereitet, eine Lust, die freilich mit der entgegengesetzten emotionalen Wirkung des Wirklichkeitsurteils zusammen zur Wehmut wird, und in der mancher einen trügerischen Trost sucht. Gar Reue kann man — natürlich nur ganz vorübergehend — sein Gemüt ergreifen fühlen, wenn man sich lebhaft denkt (annimmt), den liebsten Freund häßlich gekränkt zu haben und wahres Entsetzen verspürt man bei der Fiktion, einer groben Schandtat schuldig zu sein.

Was an diesen durch Annahmen angeregten, also Schein- oder Phantasiegefühlen der rein emotionale Faktor ist, das ist seiner Natur nach wohl ganz dasselbe

wie der emotionale Faktor, der den Kern der Ernstgefühle bildet,*) und es ist daher nicht nötig, um die Tatsache der Phantasiegefühle zu verstehen, sowie beim Vorstellen und Denken auch beim Fühlen und Begehren eine Zweiteilung in Ernst und Phantasie zu statuieren. Was an den Scheingefühlen, wenn man von der Voraussetzung und den Begleittatsachen absieht, als Fühlen selber übrig bleibt, das ist dasselbe wie bei den Ernstgefühlen. Das zeigt sich zunächst bei den Gefühlen, die sich an Phantasievorstellungen anschließen. Wer die Gabe hat, ein schönes Ornament, ein Tonstück oder auch nur eine Harmonie oder Melodie im Geiste lebhaft genug vorzustellen, der kann sich daran ebenso ergötzen, wie an wirklichem Sehen oder Hören dieser Gegenstände, d. h. die Phantasievorstellung erweckt dasselbe Lust- oder Unlustgefühl, wie die Wahrnehmungsvorstellung; der rein emotionale Faktor ist hier und dort von ganz derselben Art und nur an Intensität bleibt er im Fall der Phantasie meistens zurück. Aber auch bei den Urteils- und Annahmegefühlen zeigt die innere Betrachtung des rein emotionalen Faktors, vom Intensitätsgrad abgesehen, keine Verschiedenartigkeit; die phantasierte Lust ist geradeso Lust wie die wirkliche. Und selbst an Intensität können sie unter günstigen Umständen Grade erreichen, die denen vieler Urteilsgefühle gar nicht nachstehen. Das tritt besonders dann ein, wenn ein inhaltlich wohlgefügter Annahmen-

*) Siehe die allgemeine Analyse des „Gefühls“ S. 67 ff.

komplex in sachgemäßem Ablauf längere Zeit hindurch die Aufmerksamkeit fesselt, die zugehörigen Gegenstände in gesteigerter Anschaulichkeit geboten sind und für künstliche Anregung der physischen Resonanz gesorgt ist; treffen derart günstige Bedingungen etwa noch mit ausgesprochenen Interessen zusammen, so kommen jene intensiven Gefühlswirkungen von „Furcht und Mitleid" und vielen anderen Affekten zustande, wie sie die Scheinwelt der Bühne im empfänglichen Zuschauer auslöst, und die ihn geradeso in ganzer Seele ergreifen und ausfüllen können, als die, die er im wirklichen Leben erlebt.

Trotzdem unterscheiden sie sich im ganzen sehr wesentlich von den Ernstgefühlen, und zwar in einem Sinne, dem durch ihre Bezeichnung als Schein- oder Phantasiegefühle treffend Rechnung getragen ist. Es läßt sich nämlich sehr gut von ihnen sagen, daß sie streng genommen weder freuen noch schmerzen. Kein Mensch ginge ins Theater, sich eine Tragödie anzuschauen, wenn der Schreck, die Sorge, das Mitleid und die Furcht und alle die anderen, oft intensiven Unlustgefühle, in die die Anteilnahme an den auf der Szene dargestellten Ereignissen uns versetzt, echt wären. Denn niemand setzt sich ohne Zwang und zum Vergnügen freiwillig wirklichem Schmerze aus und wendet noch dazu sein Geld und seine Zeit darauf. Aber diese „Gefühle" tun uns eigentlich und schließlich doch nicht wehe. Auch der idealste Zuschauer, der sich mit regster Phantasie und ganzer Seele in die vom Schauspieler verkörperte Person hineinversetzt und so die Qualen der Verzweiflung

eines Franz Moor gleichsam selbst erlebt, von Grauen und Entsetzen über Macbeths Greueltaten gepackt wird, am Geisterspuk der Ahnfrau das Gruseln lernt und mit Rautendeleins rührendem Schicksal Mitleid fühlt, wird dadurch nur des höchsten Genusses teilhaftig und leidet nicht wirklich unter all dieser Unlust, zum mindesten nicht so, wie wenn er das, was ihm die Bühne zeigt, in der Wirklichkeit des eigenen Lebens fände.

Das ist unzweifelhafte Erfahrung. Aber wie ist sie zu verstehen? Der rein emotionale Faktor dieser Scheingefühle ist, wie gesagt, derselbe, wie der der wirklichen Gefühle, und sie sind mit diesen, was das Fühlen in ihnen als solches anbelangt, ganz gleichartig. Die tatsächliche Verschiedenheit zwischen ihnen kommt auf Rechnung der Voraussetzung; diese ist bei den Ernstgefühlen Urteil, betrifft also die Wirklichkeit, bei den Phantasiegefühlen bloße Annahme, Fiktion, die mit der Wirklichkeit gar nichts zu tun hat.

Und dies erklärt wohl die Verschiedenheit des beiderseitigen Gesamterlebnisses. Die Phantasiegefühle gründen sich auf Schein, und man weiß, daß schließlich doch die Ernstgefühle Oberhand behalten. Wir sind der Wirklichkeit untertan, sie bezwingt uns und wir können sie nicht ändern; darum sind die Ernstgefühle uns gegenüber eine Macht, der wir, wenn sie uns feindlich ist und stark genug, unterliegen müssen. Die Phantasiegefühle dagegen haben wir in unserer Gewalt; wir lassen sie uns gefallen, wenn es uns Freude macht oder zu etwas dienlich ist, wenn sie uns aber unbequem werden, löschen wir sie

kraft der souveränen Macht, die wir über die Annahmen haben, einfach aus. Das geschieht bald willkürlich, bald unwillkürlich. So häufig es ist, daß einer mit fröhlichen Gedanken spielt, sich lustvollen Annahmen hingibt und Luftschlösser baut, so rasch strebt man sich in der Regel rein unlustvoller Annahmen zu entledigen. Das Urteil, der Wirklichkeitsgedanke steht ja auch immer auf der Wache, und wie das Annahmegefühl zu lästig wird, taucht dieser auf und mildert es oder verscheucht es ganz. Umgekehrt ist das nur in ungleich geringerem Grade möglich, wegen der Inferiorität der Annahme gegen das Urteil. Aber auch das Urteilsgefühl obsiegt nicht immer über das Annahmegefühl. Es kommt vor, daß, was die Schauspielkunst mitunter an Traurigem und Schrecklichem vorführt, manchen Individuen, auch wenn es im allgemeinen ästhetisch überwertig ist, zu viel wird, das gleichsam tröstende Ernstgefühl gegen die zu übermäßiger Intensität anschwellenden Phantasiegefühle nicht mehr aufkommt und sie sich ihnen nur dadurch entziehen können, daß sie das Theater verlassen. Es ist ein wirkliches, echtes Unbehagen und doch ein Annahmegefühl, was auch einen sonst ganz verständigen und nüchternen Menschen im dämmerigen Zimmer das Kleidungsstück, das er soeben an den Türhaken gehängt hat, für einen erhenkten Vagabunden ansehen läßt und aus dem Zimmer treibt. In der Regel aber macht sich die Kompensation gegen allzu arge Phantasieunlust geradezu automatisch vom Wirklichkeitsgedanken her; gleich wie es die stets wachen Reflexbewegungsmechanismen gar sehr erschweren, wenn man

am eigenen Körper eine schmerzhafte Operation vornehmen will.

Während also der rein emotionale Faktor der konkreten Gefühlserlebnisse des Menschen, das Fühlen selber, eine Differenzierung in „Ernst" und „Phantasie" nicht aufweist,*)

*) Mit dieser meiner Ansicht über die psychologische Natur der Phantasiegefühle widerspreche ich zum Teil den für diesen Gegenstand durchaus grundlegenden Ausführungen Meinongs. („Über Annahmen" a. a. O. S. 233 ff.) Meinong kommt von der Untersuchung der Phantasietatbestände auf dem Gebiete des Intellekts, speziell der Annahmen her, und glaubt mit Rücksicht auf die unverkennbare Tatsächlichkeit der Phantasiegefühle und -Begehrungen, wie sie ja auch von mir oben gewürdigt worden ist, die Scheidung in Ernst und Phantasie auch auf dem Gebiete der ursprünglichen, eigentlichen emotionalen Grundtatsachen, des rein emotionalen Faktors der Gefühle und Begehrungen statuieren zu müssen, so daß die Scheingefühle nicht, wie ich es oben dargestellt habe, nur durch die Art der Voraussetzung zu Scheingefühlen werden, sondern sich schon im rein emotionalen Faktor ähnlich von den Ernstgefühlen unterscheiden wie Annahme von Urteil, Phantasievorstellung von Wahrnehmungsvorstellung. Ich glaube, daß diese Mehrforderung an Grundtatsachen des Seelenlebens in der Erfahrung nicht genügend begründet ist und daß zu deren Erklärung die Differenzierung der Gefühlsvoraussetzung ausreicht. Neben der im Text vorgeführten Begründung dieser Auffassung spricht zu ihren Gunsten auch der Umstand, daß alle Phantasiegefühle Annahmen zur Voraussetzung haben, niemals ein Urteil, und daß umgekehrt Annahmen, sofern sie als Gefühlsvoraussetzung fungieren, immer zu Phantasiegefühlen gehören. (Über gewisse Erfahrungen, die gegen letztere Behauptung zu sprechen scheinen, wird später, besonders im Abschnitt D dieses Kapitels gehandelt werden.) Ferner zeigt die Erfahrung eine Störung der Analogie zwischen Annahme und Phantasiegefühl, die deren Koordination im System der psychischen Grundtatsachen zu verbieten scheint. Im Zustande ernstlicher, tiefer Unlust ist man nur mit größter Anstrengung und ärgstem Widerwillen, in der Regel aber gar nicht dazu imstande, ein lustvolles Phantasiegefühl zu aktualisieren; gelingt es aber doch einmal, so ist die wirkliche Unlust bereits gebrochen. Umgekehrt

trägt die Gefühlsvoraussetzung die eigene derartige Differenzierung, indem sie entweder als Urteil oder als Annahme auftreten kann, in den Gesamtkomplex des konkreten Gefühlstatbestandes hinein. Es scheiden sich sonach auch diese in Ernstgefühle und Phantasiegefühle; und Analoges gilt, wie wohl ohne weiteres hinzugefügt werden kann, auch für die Begehrungen. So geht diese Unterscheidung, wiewohl sie im Geistesleben wurzelt und im Gemüt nur sekundär zur Geltung kommt, doch durch alle die Hauptklassen der Tatsachen des ganzen Seelenlebens, und man kann daher mit Recht sagen, daß jeder psychische Ernsttatbestand in einem zugehörigen Phantasietatbestand sein Spiegelbild hat, durch das er, wenn es sich nur darum handelt, ihn zu betrachten, nicht ihn wirklich zu erleben, vertreten werden kann, wenn er selber infolge der gegebenen psychischen Verfassung des Subjektes ausgeschlossen ist.

---

fällt es jedem sehr schwer, sich in die Gemütslage eines Elenden und Traurigen zu versetzen, solange er sich im Zustand höchster freudiger Erregung oder ausgelassener Heiterkeit befindet, und auch da tut es der Ernst-Lust Abbruch, wenn es trotzdem geschieht. Urteil und Annahme verhalten sich in dieser Beziehung ganz anders zueinander. Auch bei intensivstem Urteil, das heißt bei höchster Sicherheit des Urteils, ist die gegenteilige Annahme immer noch möglich und leicht zu aktualisieren, und die Fortdauer der Überzeugung wird durch sie nicht im geringsten berührt. Dieses Verhalten deutet auf Verschiedenartigkeit, das von Ernstgefühl zu Phantasiegefühl auf innere Gleichartigkeit. Der rein emotionale Faktor ist hier auf beiden Seiten echtes Fühlen; deshalb verträgt sich Lust mit Unlust schwer. — Die Tatsächlichkeit der Phantasiegefühle und ihre große Bedeutung für die mannigfaltigsten Gebiete des Seelenlebens bleibt trotz dieser geänderten Auffassung natürlich ganz so in Geltung, wie sie von Meinong klargelegt worden ist. —

Von dieser Möglichkeit macht nun das ästhetische Genießen umfassendsten Gebrauch. Wir wissen, daß das Lustgefühl, in dem es besteht, beim Ausdrucksgenuß die anschauliche Vorstellung des ausgedrückten psychischen Tatbestandes zur Voraussetzung hat und daß diese Vorstellung dadurch gegeben ist, daß sich die innere Wahrnehmung auf ihn richtet. Der Genießende muß also das ausgedrückte Psychische in sich selbst erleben. Aber er braucht es nicht als Ernsttatbestand zu erleben; das wird, wenn auch nicht immer, so doch in den meisten Fällen unmöglich sein. Es genügt, wenn der Genießende das ausgedrückte Psychische als Phantasietatbestand in sich erlebt und diesen innerlich betrachtet; auch so erhält er eine vollauf entsprechende anschauliche Vorstellung davon. Sache des ästhetischen Gegenstandes, sei er Kunstwerk oder Naturprodukt, ist es, die Aktualisierung des Phantasietatbestandes im Subjekt anzuregen und zu unterstützen.*)

* * *

*) Die obige Analyse des Ausdrucksgenusses fügt der Darstellung, die ich im übrigen viel ausführlicher und mit bis ins Einzelne gehender Durchführung konkreter Beispiele von demselben Gegenstande in meinem Aufsatze: „Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung" (Zeitschr. für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane Bd. 25, 1901) gegeben habe, eine wesentliche Ergänzung hinzu. Ich habe dort zunächst dargelegt, daß der Tatbestand der „Einfühlung", der ja doch dem Ausdrucksgenuß zugrunde liegt, erstens nicht identisch ist mit dem ästhetischen Lustgefühl sondern nur dessen Voraussetzung, und zweitens, daß er nicht in aktuellem, wirklichem Fühlen, also nicht aus Ernst-Gefühlen besteht, sondern im wesentlichen ein Vorstellen von Gefühlen ist. Dies bleibt alles aufrecht, und hat

auch, besonders in seinem negativen Teile, schon mehrfach Zustimmung gefunden. Sehr wertvoll ist in dieser Beziehung das bereits erwähnte Werk Konrad Langes „Das Wesen der Kunst", in welchem er des öfteren seine überreiche Erfahrung gegen die Ansicht, daß die Einfühlung wirkliches, aktuelles Fühlen sei, (die „Aktualitätsansicht") mit Glanz zu Felde führt. (Vergl. bes. 1. Bd. S. 94 ff. u. S. 135 ff.) Allerdings hält er Phantasiegefühl und Vorstellung des Gefühls nicht auseinander; aber seiner Widerlegung der Aktualitätsansicht tut das keinen Abbruch. Nur Lipps tritt meiner Ablehnung derselben ausdrücklich entgegen und betont neuerdings, daß jedes Wort in voller Strenge zu nehmen sei, wenn er sagt „Ich fühle mich strebend in der Säule". Wie dieses „in der Säule" zu verstehen ist und wie daran unbedingt ein Vorstellen beteiligt ist, davon werde ich weiter unten (§ 3 u. 4) Rechenschaft geben. Andererseits dürfte die Berücksichtigung der Mitwirkung von Phantasiegefühlen und Phantasiebegehrungen der Ansicht Lipps doch näher stehen, als er glaubt, da es scheint, daß er Phantasiegefühl mit Annahme mißverständlicherweise verwechselt. (Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane, Bd. 31, S. 76 f. Vgl. auch die neuerliche Darlegung seiner Anschauungen im Archiv f. d. ges. Psychologie I, S. 185 ff.) In dem Hinweis auf die Mitwirkung der Phantasiegefühle liegt nun auch die Ergänzung, die ich in der vorliegenden Darstellung meiner damaligen Analyse der Einfühlung hinzufüge. Mit dieser Ergänzung dürfte den Bedenken hinlänglich begegnet sein, die gegen den positiven Teil meiner Aufstellungen von einigen Seiten, so von C. Groos (Der ästhetische Genuß, Gießen 1902, S. 209) und Külpe (brieflich) erhoben wurden, und die in der Hauptsache dahin gehen, daß ein anschauliches Vorstellen von Gefühlen nicht denkbar sei, zum mindesten psychologisch näher beschrieben werden müßte. Denn die Tatsächlichkeit der Phantasiegefühle ist nun wohl außer Frage, und die innere Wahrnehmung liefert natürlich eine anschauliche Vorstellung von ihnen. Auch Volkelt nähert sich in seinem letzten, der Einfühlung gewidmeten Aufsatze (Zeitschr. f. Philosophie, Bd. 121, S. 201 ff.), meine frühere Analyse kritisch besprechend, wesentlich dem Inhalte der obigen Darlegungen, wenn auch der Differenzpunkte immer noch genug bestehen bleiben. Leider ist es mir an dieser Stelle nicht mehr möglich darauf näher einzugehen.

3. Vereinfachungsversuche und Ergänzungen. Die „Einfühlung".

Das Ergebnis der Analyse besagt also vorläufig folgendes: Der ästhetische Zustand des Ausdrucksgenusses besteht im wesentlichen aus einem Ernstgefühl und einer Vorstellung, welche als dessen Voraussetzung fungiert. Das Ernstgefühl ist in dem Gesamtzustande identisch mit dem „Genießen". Die Vorstellung liefert dem Gefühl das, worauf es sich richtet (seinen Gegenstand), stellt also dar, was genossen wird, und ist gleichzeitig der Erreger des Gefühls. Sie ist anschauliche Vorstellung von psychischen Tatsachen und liegt als solche in der auf diese gerichteten inneren Wahrnehmung, der sie übrigens in der Regel nur als Phantasietatbestände geboten sind.

Dies nimmt sich, mit dem in sich geschlossenen glatten Erlebnis des Ausdrucksgenusses verglichen, dem ersten Anschein nach so kompliziert aus, daß man zu glauben geneigt ist, es könne nicht die richtige Analyse sein. Und doch ist sie es. Dies soll nunmehr dadurch erhärtet werden, daß gezeigt wird einerseits, wie die Versuche, den Sachverhalt einfacher zu verstehen, ihm nicht gerecht werden, andererseits, daß die Komplikation mehr in den Worten, als in der Sache liegt.

Am radikalsten räumt mit aller Komplikation eine Anschauung auf, die eine klare und konsequente Vertretung in neuerer Zeit zwar nicht gefunden hat, aber doch ab und zu im Verborgenen sehr merklich mitspielt. Sie gibt zu, daß die vom ausdrucksvollen Gegenstande

ausgedrückten und vom Subjekt ästhetisch gewürdigten psychischen Tatsachen im Subjekt aktuell gegenwärtig sind — wenn sie auch dabei auf die wesentliche und notwendige Klärung, welche durch die Charakterisierung derselben als Phantasietatbestände geleistet wird, verzichtet. Eigentümlich ist ihr jedoch, daß sie nicht nur von dem Vorstellen dieser Tatbestände absieht, sondern daß ihr diese geradezu mit dem Genießen selbst identisch sind. Dadurch erreicht sie allerdings einen Grad der Vereinfachung, der kaum mehr überboten werden kann. Der Zustand des Ausdrucksgenusses ist ihr nichts weiter, als das Selbsterleben des Ausgedrückten.

In dieser Fassung wiedergegeben werden dem Kundigen sofort die Spuren ihres Spuks in der heutigen Ästhetik deutlich zur Erinnerung kommen.*) In dieser Fassung sind aber auch ihre Schwächen am klarsten zu erkennen, weil sie durch kein Beiwerk mehr verdeckt sind. Es ist gewiß kein Genuß, das selbst zu erleben, was etwa Laokoon (nach der Gruppe im Vatikan) oder der sterbende Fechter des kapitolinischen Museums erlebt; das ist kein Genuß, sondern Schmerz, das Gegenteil des Genusses. Und doch ist es höchster Genuß, das, was solche Kunstwerke ausdrücken, ästhetisch nachzuerleben. Aber dieses ästhetische Nacherleben kann dann eben nicht identisch sein mit dem Selbsterleben des Ausgedrückten. Nicht selbst

*) Ob auch Carl Langes letztes Werk „Sinnesgenüsse und Kunstgenuß" (hrsgg. von Kurella, Wiesbaden 1903) hierher zu rechnen ist, dürfte wegen der in Anbetracht der Originalität der Gedanken nicht genügend klaren Ausdrucksweise schwer zu entscheiden sein, wäre aber immerhin möglich.

ist es Genuß, sondern in der Betrachtung erweckt es Genuß, nämlich das ästhetische Lustgefühl, das also neben dem nachgefühlten Ausdruck im Subjekt noch vorhanden ist. Dieses ist immer ein Ernstgefühl, während der Ausdruck zumeist nur in der Phantasie nachgefühlt wird; und es ist Lust oder Unlust, ganz unabhängig davon, ob das Ausgedrückte Lust oder Unlust ist.

Das Subjekt erlebt also eigentlich das ästhetische Gefühl und außer diesem ist in ihm — meist nur phantasiemäßig aktualisiert — das Nacherleben des ausgedrückten Psychischen vorhanden, dieses etwa als Ursache von jenem. Da sind wir nun bei einer zweiten Auffassung, welche den Zustand des Ausdrucksgenusses einfacher darstellt als unsere Analyse. Sie schafft das weg, woran am meisten Anstoß genommen werden dürfte: die anschauliche Vorstellung des nacherlebten Psychischen. Es sei wohl richtig und von größter Bedeutung für den ästhetischen Genuß des Ausdrucks, daß das Ausgedrückte lebhaft mitgefühlt werde; aber dieses Nachfühlen verursache selbst schon den Genuß, d. h. sei Erreger des ästhetischen Lustgefühls, und zwar eines um so intensiveren, je reicher es selbst ist.

Diese Auffassung beruft sich gerne auf Analogien zum Physischen. Gesunde, rege körperliche Bewegung ist lustvoll und erfrischt; selbst die gewöhnlichste physische Funktion, wie etwa das Atmen, ist normalerweise von Wohlgefühl begleitet. Geradeso sei auch lebhafte Betätigung unserer psychischen Dispositionen mit Lust verbunden.*) Kunstwerke nun, welche reichen und tiefen

*) Überaus klar und nachdrücklich ist diese Anschauung z. B.

seelischen Gehalt zum Ausdruck bringen, regen den, der sie ästhetisch in sich aufnimmt, zu gleichen seelischen Erlebnissen an, bereichern sein Seelenleben und sind daher eine Quelle der Lust. Sie veranlassen das Subjekt sich gleichsam geistig zu tummeln, sich in lebhaftem Wechsel umzutun in Gefühlen, Affekten, Stimmungen, Strebungen, kurz in allem, was sich in der Seele abspielen kann, und das sei ebenso erquickend und genußreich, wie für den körperlich Gesunden sich körperlich zu tummeln, nur daß es natürlich einen Genuß anderer Art gibt.

Verfolgt man jedoch die Analogie, die da zwischen physischer und psychischer Betätigung vorliegen soll, näher, so stellt sich heraus, daß sie selbst wieder auf das anschauliche Vorstellen des Psychischen führt. Denn wie ist das Wohlbehagen an normaler körperlicher Tätigkeit zu verstehen? Doch nur so, daß es ein Lustgefühl ist, angeregt durch die Empfindungen, in denen sich der Ablauf dieser Tätigkeit, d. i. der Funktion eines körperlichen Organs, zumeist einer Bewegung, unserem Bewußtsein kundgibt. Die Bewegungen, welche man etwa bei einer gymnastischen Freiübung mit Armen und Beinen ausführt, kann man nicht nur selber sehen, sondern man verspürt sie auch durch sog. kinästhetische Bewegungsempfindungen in den sich bewegenden Gliedern; und diese Empfindungen regen Lustgefühle an, welche auf deren Gegenstand, also auf die Bewegungen gerichtet sind. Ganz gleich liegt der Fall bei einem, der mehrere Stunden über den Schreib-

---

von Heinrich von Stein (Vorlesungen über Ästhetik, Stuttg. 1897) zur Grundlage seiner Ästhetik gemacht.

tisch gebückt gearbeitet hat, dann aufsteht, die Glieder wohlig reckt und sich durch einen Spaziergang Bewegungsgenuß verschafft. Auch das Atmen kündigt sich im Bewußtsein durch Empfindungen an, die in den Muskeln des Brustkastens und den benachbarten Körpergegenden lokalisiert sind, und welche dem Wohlgefühl normalen Atmens den Gegenstand darbieten. Denn jedes Gefühl muß auf einen Gegenstand gerichtet sein; und dieser muß ihm natürlich psychisch, im Bewußtsein, also durch eine Empfindung oder Vorstellung geboten werden. Daran ändert es gar nichts, daß man kaum wird annehmen wollen, die Atemlust sei nur auf Rechnung der Bewegungsempfindung zu setzen und das Atmen wirke nur als Erreger der Gefühlsdisposition; vielmehr ist es höchst wahrscheinlich, daß das Atmen selbst zunächst eine Steigerung der Lustgefühlsdisposition herbeiführt, so daß es dann nur eines ganz geringen, sonst indifferenten Anstoßes zur Anregung der Disposition und Auslösung des Lustgefühles bedarf. Aber so geringfügig der Erreger an sich sein mag, notwendig ist er doch, insbesondere auch schon deshalb, weil er dem Lustgefühl den Gegenstand, auf den es sich richtet, im Bewußtsein vermittelt.

Auch auf der physischen Seite also sind nicht die physischen Funktionen selber, etwa die Bewegungen der Organe, die psychologische Voraussetzung des Gefühles körperlichen Wohlbehagens, sondern die Empfindungen, die Wahrnehmungsvorstellungen von ihnen sind es. Das ist das vollkommene Analogon zum Ausdrucksgenuß, wie er sich nach unserem (kompli-

zierten) Analysenergebnis darstellt, nicht aber kann es als Analogiebeweis für jene allerdings einfachere Auffassung herangezogen werden, welche die Mitwirkung der anschaulichen Vorstellung des ausgedrückten und nacherlebten Psychischen beim Ausdrucksgenuß nicht anerkennt. Es ist wohl richtig, daß die vom ästhetisch genießenden Subjekte dem ästhetischen Gegenstande nacherlebten Gefühle, Strebungen usw. die ästhetische Lust erregen; aber sie tun dies nur mittelbar, durch die auf sie gerichtete anschauliche Vorstellung, indem sie (innerlich) wahrgenommen werden. Es kann also, falls aus der Analogie zum physischen Funktionsgenuß überhaupt eine Klärung der Analyse des Ausdrucksgenusses zu holen ist, diese nur zugunsten unseres ursprünglichen Ergebnisses d. i. zugunsten der Mitwirkung der inneren Wahrnehmung sprechen.

Freilich gibt es geistige Betätigungen, die einen Genuß bringen, dessen Voraussetzung nicht in der Vorstellung von ihnen liegt. Aber da ist der Genuß kein ästhetischer, sondern einer anderer Art. Wer z. B. an der Lösung mathematischer Aufgaben Vergnügen hat, wer die oft intensive geistige Anstrengung des Schachspiels liebt, wer seinen höchsten Lebensgenuß in wissenschaftlicher Forscherarbeit findet, der braucht, um die Lust, welche ihm eine solche Tätigkeit bietet, zu genießen, nicht diese in seinem Inneren anzuschauen, er braucht sie nur auszuüben. Und solange er dabei mit dem Gegenstand seiner Tätigkeit allein beschäftigt ist und auf ihn die Aufmerksamkeit ausschließlich gerichtet hält, ist die Lust, die er dabei erlebt, Erkennens- oder Wissens-

lust. Lenkt er aber seine Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit selbst und kommt ihm deren Gelingen zum Bewußtsein, so regt sich in ihm ein Wertgefühl. Weder dieses noch jene ist ästhetischer Genuß.

Betrachten wir aber doch einmal näher, was die Theorie eigentlich verlangt, wenn sie die nacherlebten psychischen Tatsachen selber schon genügende Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühls sein lassen und auf die anschauliche Vorstellung, das innere Betrachten derselben, verzichten will. Die nacherlebten psychischen Tatsachen sind zum großen Teil Gefühle, und, wenn auch zumeist nur Phantasiegefühle, so doch in ihrem Lust- und Unlustcharakter d. i. dem rein emotionalen Faktor wirkliches Fühlen. Nun werden den ausdrucksvollen Gegenständen geradesogut unlustvolle, schmerzliche Affekte nachgefühlt wie lustvolle, freudige, und zwar mit gleich großem ästhetischen Genuß. So muß man sich nach der in Rede stehenden einfacheren Theorie dazu bequemen, zu glauben, daß in diesen Fällen das bloße Auftreten eines Unlustgefühles in demselben Subjekt ein zweites Gefühl, und zwar ein lustvolles, nämlich das ästhetische, auslöst, daß der Ablauf eines Unlustgefühls ein im selben Subjekt gleichzeitig verlaufendes Lustgefühl verursacht. Das ist eine so widersinnige Zumutung, daß sie die Theorie aus der sie folgt, geradezu ad absurdum führt.

Dagegen erweist sich die Annahme von der Mitwirkung der inneren Wahrnehmung und der anschaulichen Vorstellung des ausgedrückten Psychischen bei näherer Betrachtung viel harmloser und sachgemäßer, als es auf den ersten Eindruck hin den Anschein hat.

Zunächst ist ja doch außer aller Frage, daß man beim Ausdrucksgenuß in seinen Gedanken wirklich mit psychischen Gegenständen, mit dem im Kunstwerk zum Ausdruck gelangenden seelischen Vorgängen und Zuständen, beschäftigt ist, daß man diese anschaut, betrachtet. Freilich ist solches Betrachten in einigem etwas anders beschaffen, wie die aufmerksame Betrachtung von Physischem, bei welcher das Objekt standhält und unsere psychische Energie in der Hauptsache nur durch die Tätigkeit des Betrachtens in Anspruch genommen ist. Aber ein Betrachten von Seelenerlebnissen – und zwar natürlich zunächst solchen in der eigenen Seele — ist es doch, nicht ein bloßes Erleben derselben (wobei ja die Gedanken mit etwas anderem beschäftigt wären, als mit dem Seelenerlebnis, etwa mit dem Ereignis, das es hervorgerufen hat, den Gegenständen des Gefühls, nicht mit dem Gefühl; abgesehen von den bereits oben berührten Inkonvenienzen einer solchen Annahme). Und wenn es einmal auch nur augenblicksweise vorüberhuscht, sich noch so schwer erhält und nur mit einem Rest von psychischer Energie zustande kommt — es ist doch der Kern des Ausdrucksgenusses, und was darum und daran ist, wie etwa das Betrachten des den Ausdruck zeigenden Physischen, und anderes, ist nur Beiwerk, Vorbereitung oder Nachklang.

Nun ist es allerdings richtig, daß die Tätigkeit der inneren Wahrnehmung, das Betrachten der eigenen psychischen Erlebnisse nicht zum Alltäglichen gehört, daß sie der gewöhnlichen Richtung unserer Aufmerksamkeit

geradezu entgegengesetzt ist und einer ganz besonderen Veranlassung und erhöhter Anstrengung bedarf, so daß es scheint, es sei die Behauptung ihrer Mitwirkung bei dem jedermann geläufigen Ereignis des Ausdrucksgenusses mit der Erfahrung nicht in Einklang zu bringen. Aber gerade beim Ausdrucksgenuß liegen Verhältnisse vor, welche das Auftreten des Wahrnehmens und Beschauens der seelischen Regungen im eigenen Selbst begünstigen.

Erstens handelt es sich beim Auffassen und Nacherleben des Ausdrucks zumeist um Affekte und Strebungen. Diese psychischen Tatsachen haben nun mit allen Gefühlen, überhaupt den emotionalen Regungen des Seelenlebens vor den intellektuellen das voraus, daß sie die Aufmerksamkeit ganz besonders auf sich ziehen und fast immer wahrgenommen werden; ein unbeachtet, unbemerkt bleibendes (aktuelles) Gefühl ist im Vergleich zum Analogon auf intellektuellem Gebiete eine seltene Ausnahme. Dazu kommt, daß das Subjekt, einmal in den ästhetischen Zustand versetzt, sich ohnedies bereits anschauend verhält, und daher diese Geisteshaltung leicht auch auf das Psychische anwendet, das sich ihm in dem betrachteten Gegenstand zeigt. Zwar kann er es als etwas Psychisches, direkt und eigentlich nur in sich selber finden; aber das tut nichts zur Sache, denn er muß es, indem er es in sich wahrnimmt und betrachtet, durchaus nicht ausdrücklich als das eigene Psychische, die eigenen psychischen Regungen betrachten, d. h. es braucht ihm nicht ausdrücklich zum Bewußtsein zu kommen, er braucht nicht daran zu denken, daß das, was er wahr-

nimmt, seinem eigenen psychischen Wesen zugehört, sondern es kann dieses Urteil auch ausbleiben. Und — wenn es auch dem Subjekt jederzeit möglich wäre, es mit Evidenz zu fällen — so bleibt es beim Ausdrucksgenuß doch in der Regel aus, ja es ist sogar zumeist durch eine Annahme ersetzt, welche die anschaulich vorgestellten psychischen Tatbestände dem physisch wahrgenommenen ausdrucksvollen Gegenstande als seine seelische Beschaffenheit, seinen Seelenzustand, seine Innenseite zuweist. Das heißt natürlich nicht, daß das Subjekt die Annahme macht: „die eigenen, in mir aktuellen psychischen Phänomene gehören dem betrachteten Gegenstande an.“ Das wäre eine widersinnige Annahme. Die innerlich wahrgenommenen, anschaulich vorgestellten und in den Gegenstand zu verlegenden psychischen Phänomene werden vom Subjekt gar nicht erst als die eigenen betrachtet, sondern, wie sie Gegenstand der auf sie gerichteten Vorstellung sind, werden sie, geradeso wie irgend ein anderer Vorstellungsgegenstand, sogleich durch die entsprechende Annahme dem betrachteten ästhetischen Objekte, sei dieses nun durch eine Statue, oder sonst wie wiedergegeben, eingefügt. An Stelle der Annahme kann auch ein wirkliches Urteil treten, wenn der Beschauer etwa einem lebendigen Menschen gegenüber steht und dessen Innenleben in seinem Ausdruck ästhetisch — oder ethisch — würdigt.

Der so geschilderte Vorgang ist es, was in der Ästhetik unter dem Namen der Einfühlung eine so große und wichtige Rolle spielt. Die volle ästhetische Ausnützung des seelischen Gehaltes eines ästhetischen Gegenstandes

d. i. seines Ausdruckes, erfordert Einfühlung. Und diese besteht darin, daß das Subjekt die im Gegenstande ausgedrückten psychischen Tatsachen durch — meist phantasiemäßiges — Nacherleben und innere Wahrnehmung anschaulich vorstellt und den Gegenstand dieser anschaulichen Vorstellung mit dem der äußeren Wahrnehmung vom ausdrucksvollen Objekte durch Annahme oder Urteil in der Art verbindet, daß daraus ein im ganzen anschaulich vorgestellter, mit körperlichen und seelischen Eigenschaften zugleich begabter komplexer Gegenstand entsteht. Die Verbindung zwischen diesen und jenen gewinnt vielleicht durch die Anschauung der ausdrucksvollen physischen Merkmale, durch das intensive Bewußtsein ihrer inneren Zusammengehörigkeit mit den psychischen und durch ihre automatisch assoziative Anregung derselben selbst noch den Charakter einer gewissen Anschaulichkeit. Wir sehen im ausdrucksvollen Physischen das ausgedrückte Psychische, und es mag sein, daß diese Art der Verbindung den ästhetischen Genuß im Sinne von Fechners Prinzip der ästhetischen Steigerung*) noch erhöht. Jedenfalls aber liegt darin, daß man, um ein ausgedrücktes Psychisches möglichst tief zu erfassen, das ausdrucksvolle Physische aufmerksam betrachten muß, und daß man im Festhalten der Vorstellung des Psychischen durch das Betrachten des zugehörigen Physischen so sehr unterstützt wird, mit ein wesentlicher Grund, daß bei der Analyse der Einfühlung neben der auf Äußeres gerichteten Auf-

*) Vorschule der Ästhetik I, S. 50 ff.

merksamkeit die Mitwirkung der inneren Wahrnehmung so leicht übersehen wird.

So läßt sich der oft als merkwürdig und rätselhaft bezeichnete Vorgang der Einfühlung in seinen wesentlichen Merkmalen psychologisch korrekt und klar verstehen. Was zunächst das „Fühlen" an ihm anlangt, so erlebt das Subjekt tatsächlich in sich den vom Objekt zum Ausdruck gebrachten psychischen Zustand (der übrigens keineswegs nur in Gefühlen zu bestehen braucht), wenn auch zumeist*) nur in der Phantasie, also nicht als wirkliche Gefühle, sondern als Phantasiegefühle. Das „Ein"fühlen, die Gefühlsübertragung, das Hineinverlegen der so erlebten psychischen Tatsachen in das Objekt besteht darin, daß sie das Subjekt in einer Gesamtkomplexion mit dem äußerlich wahrgenommenen physischen Körper des Objektes vorstellt, wobei die Verbindung der psychischen Bestandstücke mit den physischen in dieser Komplexion so gedacht werden, wie man sonst derartige Bestandstücke miteinander zu Komplexionen verbindet. Und auch das, was man an der Einfühlung bisweilen die Eins-fühlung genannt hat, kommt dabei zu seinem Recht, indem das Subjekt die psychischen Tatsachen, die es in das Objekt verlegt, mit Evidenz als selbst erlebte ansehen kann.

* * *

*) Von Ausnahmen ist in § 6 dieses Abschnittes die Rede.

4. Analyse des Mechanismus der Phantasiegefühlssuggestion.

Es ist nun zu erklären, auf welchem Wege und durch welche Mittel die Phantasiegefühle sowie die übrigen Phantasietatbestände, welche den Grundstock der Einfühlung ausmachen, im Subjekte zustande kommen. Bei näherem Zusehen merkt man nämlich leicht, daß dabei doch zum Teil andere Gesetzmäßigkeiten obwalten, als die sind, nach denen man sich sonst gewöhnlich das Verständnis des normalen, menschlichen Gefühlslebens zurecht legt, Gesetzmäßigkeiten, die oberflächlich betrachtet immerhin einigermaßen den Eindruck des Sonderbaren oder Rätselhaften machen.

Am weitesten vielleicht entfernt sich von der Verständlichkeit der Ernstgefühle die — noch dazu so überaus intensive — emotionale Einfühlungswirkung der Musik. Je nach dem Charakter des Tonstückes fühlt sich der Hörer, wenn er sich so in dessen Gehalt versenkt, daß er es ästhetisch ausschöpft, in verschiedener Weise emotional affiziert, obwohl der Genuß, das ästhetische Lustgefühl an allen gleich groß sein mag. Einmal sind es freundliche, fröhliche Regungen, die die Musik in ihm hervorruft, ein anderes Mal ernste, schwermütige; einmal läßt sie Klage, Schmerz, Sehnsucht, Trauer in seiner Brust anklingen, dann wieder tändelnde Zärtlichkeit, Lust, Kraft- und Triumphgefühl, und manchem Menschenherzen, dem die eintönige Wirklichkeit des Lebens Gelegenheit zu allseitiger Entfaltung versagt, ist sie die einzige Quelle,

in der es seines Reichtums gewahr wird. Nun ist aber das Hören von Tönen, genauer die anschauliche Vorstellung von Tönen und Tongebilden, gewiß nicht normale, adäquate Voraussetzung solcher Gefühle. Trauer z. B. empfindet man über einen Verlust, über ein unglückliches Ereignis, nicht über Töne oder Melodien, am wenigsten über solche, die ein ästhetisches Vergnügen bereiten; normale Voraussetzung der Trauer ist das aktuelle Wissen um den Verlust, nicht das Vorstellen von Tönen. Sehnsucht ist ein mit mannigfaltigen Lust- und Unlustfaktoren gemischtes Begehren nach einem dem Bereiche des Subjektes entzogenen Gut; sie wird also durch den Gedanken an ein solches erregt und hat mit Tönen nichts zu tun — und doch sind gerade Töne so sehr geeignet, sie uns erleben zu lassen. Wie ist das zu verstehen?

Zunächst darf nicht vergessen werden, daß es sich hier nicht um Ernst sondern um Phantasiegefühle handelt. Die Fälle, in denen es dennoch zu Ernstgefühlen kommt, z. B beim Anhören einer Trauermusik zu Regungen wirklicher Trauer, sind außerästhetischer Natur und zumeist in persönlichen Erinnerungen des Hörers oder in der jeweiligen Situation begründet, bedürfen daher keiner besonderen Erklärung. Die Phantasiegefühle dagegen, welche durch die Musik selber angeregt werden, bewähren hier wieder eine Analogie zu den Phantasie*vorstellungen*, indem sie, so wie diese, dem Willen bis zu gewissem Grade dienstbar sind. Auch ohne irgend welche äußere Hilfe ist man schon durch den bloßen Willen dazu imstande, Phantasiegefühle verschiedener Art, z. B. Zorn, Ärger,

Ehrfurcht im eigenen Inneren mehr oder minder lebhaft, im ganzen freilich nur in geringer Intensität anklingen zu lassen. Den ausgiebigsten Gebrauch von dieser Herrschaft des Willens über Entstehen und Vergehen von Phantasiegefühlen macht freilich nicht der Musikgenuß sondern die Ausübung der Schauspielkunst. Der Schauspieler leistet seine Aufgabe, das Innenleben der von ihm dargestellten Person zum Ausdruck zu bringen, nicht dadurch, daß er bewußt sein Mienenspiel beherrscht und seine Ausdrucksmuskel nach Zweck und Absicht dirigiert, sondern er versetzt sich selber in den Seelenzustand der darzustellenden Person, das heißt er ruft in sich, durch seinen Willen, freilich nur als Phantasietatsachen, die Affekte, Wünsche und Gedanken, die sich an dieser zeigen sollen, hervor, so daß er sie phantasiemäßig selbst erlebt, und die entsprechende Mimik folgt dann von selber nach. So hat der Schauspieler sein Phantasieleben ganz besonders in der Gewalt. Bis zu gewissem Grade gilt dies aber doch von allen geistig normal Veranlagten. Der einfache Versuch kann jedermann davon überzeugen. Dabei ist es nicht notwendig, daß der Intellekt die für das beabsichtigte Gefühl förderliche Voraussetzung konkret und spezialisiert beistellt; eine ungleich wichtigere, vielleicht unerläßliche Hilfe bietet dagegen die Reproduktion der physischen Resonanz, einer Leistung des Intellekts, die eigentlich in nichts anderem besteht als in der Hervorrufung anschaulicher Erinnerungsvorstellungen von den zum wirklichen Gefühl gehörenden Empfindungen seiner physischen Begleiterscheinungen. Diese Reproduktion ist für das Phantasieren

der Gefühle von so außerordentlicher Wirkung, daß man leicht geneigt sein könnte, der physischen Resonanz eine wesentlichere Bedeutung im Fühlen zuzuschreiben, als ihr tatsächlich zukommt.

Ein Teil zur Auslösung der Phantasiegefühle leistet also schon der bloße Wille. Seine Mitwirkung ist geradezu unerläßlich. Wo sie ausbleibt, wo der gute Wille sich in den Ausdrucksgehalt der Musik zu versetzen fehlt, da wird diese nur geringe Wirkung tun können. Der Hörer muß der Musik entgegen kommen, er muß ihr, wie man sagt, sein Herz öffnen. Das ist das Wesentlichste dessen, was man selbst dazu tut, um sich „in Stimmung zu versetzen."

Der Wille leistet aber natürlich weitaus nicht alles zur Gefühlswirkung der Musik. Das geht schon daraus hervor, daß das, was er für sich allein hervorbringt, im Durchschnitt doch recht kümmerlich ist im Vergleich zu dem, was die Erfahrung des musikalischen Genusses zeigt; und daraus, daß auch die Qualität des Gefühls vom Charakter des Tonstückes abhängt. Aufgabe des ausdrucksvollen Kunstwerkes ist es also, die Leistung des Willens zu leiten, zu unterstützen und wesentlich zu steigern.

Der Musik stehen dazu besonders wirksame Mittel zur Verfügung. Vor allem die geradezu unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Gestalten, die aus dem Tonmaterial aufzubauen sind. Diese Gestalten haben nämlich einen außerordentlich prägnanten und überdies kräftig suggestiven Ausdruckswert. Es ist eine der allerpopulärsten Tat-

sachen der Musikästhetik, daß den Melodien je nach ihrer Beschaffenheit verschiedener Stimmungscharakter deutlich anhaftet, bald ein heiterer, bald ein ernster, andächtiger, trauriger, feierlicher usw., und daß dieser ihr Ausdruck unmittelbar und so gut wie allgemein verständlich ist. Diese Tatsache wurzelt in der Natur der Tongestalten. Sie kommt nicht dadurch zustande, daß, wie bei so vielen anderen ausdrucksvollen Gegenständen, vor allem beim Worte, aber auch bei plastischen und malerischen — etwa menschlichen — Gestalten, das Ausgedrückte nur äußerlich assoziativ mit ihnen zusammenhängt; sondern sie beruht vor allem auf einer inneren Ähnlichkeit der Tongestalten mit den psychischen Zuständen, die sie ausdrücken.

Diese Ähnlichkeit ist nicht Ähnlichkeit durch gleiche Teile, nicht Ähnlichkeit der Bestandstücke, sondern Ähnlichkeit der Gestalten als solcher. Das ist folgendermaßen zu verstehen. Sowohl die Tongebilde als auch die ausgedrückten, psychischen Zustände sind Komplexe, jene physische, diese psychische, und zwar Komplexe jener Art, die wir unter dem Namen der „Gestalten“ kennen gelernt haben.*) Nun wissen wir, daß die Vorstellung von Gestalten nicht nur die Vorstellungen der Bestandstücke (etwa der Töne) enthält, sondern noch die von etwas Wesentlichem dazu, nämlich von dem die bloße Summe (das objektive Kollektiv) der Bestandstücke zur einheitlichen Gestalt Verbindenden, der Gestalt im

*) Siehe Seite 43.

engeren Sinne (vorliegenden Falles dem „fundierten Inhalte“). Ähnlichkeit zweier Komplexe kann nun auch bei totaler Verschiedenheit der Bestandstücke durch Gleichheit oder Ähnlichkeit dieser Gestalt gegeben sein. So z. B. erhalte ich die gleiche Melodie, wenn ich sie aus der gegebenen Tonart in eine andere transponiere, auch dann, wenn sie in der neuen Tonart nicht einen einzigen Ton von allen denen enthält, aus denen sie in der ursprünglichen Tonart bestand. Aber man kann sogar gleichsam aus dem Tongebiet heraustransponieren; es ist nämlich, um die Ähnlichkeit der Gestalt zu bewahren, durchaus nicht notwendig, sich innerhalb des Tongebietes zu halten, man kann vielmehr aus diesem herausgehen, die Bestandstücke ganz anderswoher nehmen, und doch wieder gleiche Gestalten bilden. Das gegenseitige Sichentsprechen von Melodie und Bewegung, die Ähnlichkeit zwischen ihnen ist eine bekannte Tatsache: auf ihr beruht zum Teil das Wesen der künstlerischen Verbindung von Musik mit Tanz.

Das geht nun soweit, daß selbst die größte denkbare Verschiedenheit, die zwischen Physischem und Psychischem, noch nicht zu groß ist, um ein solches „Transponieren“ zuzulassen. Die konkreten psychischen, besonders die emotionalen Erlebnisse des Menschen zeigen ja das auch, was wir „Gestalt“ genannt haben; es liegt bei ihnen vornehmlich in den Verhältnissen des zeitlichen und intensiven Ablaufs der Gefühle, diesem so überaus charakteristischen Merkmal ihrer verschiedenen Arten. Es ist eine andere Gestalt, in der sich die Unlust abspielt im Zorn,

eine andere in der Reue; dort ist es ein beständiges aber regelloses An- und Abschwellen, eine gewaltige Bewegung, hier ist ein mehr ruhiger, gleichsam schneidender und bohrender Druck. All diese mannigfaltigen Gefühlsgestalten lassen sich nun überaus getreu ins Tongebiet übersetzen, d. h. es lassen sich in Tönen die Gestalten nachbilden, die sich an den Gefühlen zeigen. Man zeichnet und malt in Tönen die Gefühle nach, sie sind dazu ein wunderbar geeignetes, weitaus das beste Mittel.

So ist es nun verständlich, wie es kommt, daß sich die Gefühle in Tönen so deutlich ausdrücken lassen, und die Musik die unmittelbar und allgemein verständliche Sprache unserer Seele ist. Aber die Musik leistet noch viel mehr; sie läßt nicht nur verstehen, sie läßt *nachfühlen*, sie läßt die Gefühle, die sie ausdrückt, in der Brust des willigen Hörers, freilich nur als Phantasiegefühle, selbst lebendig werden. Wie macht sie das?

Es ist eine bekannte Erfahrung, daß den Tonempfindungen *selbst* schon, noch vor und außerhalb aller Gestaltung, eine bedeutende, gefühlsanregende Kraft eignet. Das Hören eines einfachen Tones ist für das Subjekt nicht bloß ein intellektuelles sondern auch ein emotionales Erlebnis, die Tonempfindung erregt unmittelbar ein Fühlen. Dieses Fühlen ist natürlich noch lange kein musikalischer Genuß, ja es wird vielleicht dem an komplizierte Kunstauffassung Gewöhnten sogar entgehen können. Vorhanden ist es trotzdem. Wem zum Beweis der einfache Versuch nicht genügt, der lasse sich denselben Ton

in möglichst verschiedenen Intensitätsgraden vorführen, wobei durch ihre Verschiedenheit die Gefühlswirkung besonders auffallend wird. Auch das Verhalten der Kinder, der Naturvölker, ja sogar mancher Tiere gegen Töne wird so verstanden werden dürfen. Es ist nun völlig gleichgültig, welcher Art von Gefühl diese emotionale Wirkung zugerechnet ist, zumal ja unserer Ansicht nach im rein emotionalen Faktor alle Gefühle qualitativ dasselbe sind.

Dieser emotionale Faktor, der Kern aller Gefühle und Affekte, ist also jederzeit beim Anhören von Musik als unmittelbare Wirkung der Tonempfindung gegeben. Da er nun dem Wechsel der Töne folgt und durch diesen die Tongestalten in ihrer Eigenart bestimmt sind, so wird die emotionale Regung eben dadurch in eine entsprechende Gestaltung geleitet und umsomehr zum Nacherleben eines bestimmten Affektes, je getreuer — im oben dargelegten Sinne — die Tongestalten die Gestalt dieses Affektes abbilden. — Diese gleichsam automatische Wirkung der Musik wird noch erhöht und unterstützt durch den vorhin erwähnten Einfluß unseres Willens. Und außerdem sind, wie die Erfahrung lehrt, die Tongebilde, wenn auch nur im geringeren Grade als andere Mittel, imstande assoziativ in unserem Organismus Empfindungen anzuregen, welche der physischen Resonanz des beabsichtigten Affektes ähnlich sind.

So sind die Tongestalten überaus geeignet, die einzelnen für das konkrete Gefühl wesentlichen und charakteristischen Momente, und damit natürlich auch das

Gefühl selbst, dem Subjekte aufzusuggerieren. Nur ein Moment der Gefühlscharakteristik fehlt tatsächlich noch: die Gefühlsvoraussetzung. Aber so wichtig und wesentlich diese normalerweise ist — daß die eben gegebene Erklärung der musikalischen Gefühlssuggestion auf sie nicht Rücksicht nimmt, das kann ihr nicht zum Vorwurf gemacht werden. Denn die Phantasiegefühle, aus welchen die Einfühlung in ausdrucksvolle Musik besteht, entbehren normalerweise, wie der Kundige zugeben wird, tatsächlich jeder Voraussetzung, welche der eines entsprechenden Ernstgefühles ähnlich oder gar gleichartig wäre. Wer trauert, weiß worüber er trauert, und der Gedanke daran ist die Voraussetzung des Gefühls der Trauer. Wenn aber ein Musikstück Trauer ausdrückt, so sagt es selber ganz und gar nichts über die Ursache dieser Trauer aus; und wenn der Hörer sich in seinen Gefühlsgehalt versenkt und die Trauer noch so intensiv nacherlebt, so ist es nicht etwa der Gedanke an ein unglückliches, schmerzliches Ereignis, der dieses Phantasiegefühl in ihm erregt, es ist vielmehr ein solcher Gedanke in seinem Bewußtsein zumeist gar nicht vorhanden, zum mindesten nicht notwendig. Das Phantasiegefühl und der ästhetische Genuß ist von ihm gänzlich unabhängig. Wohl kommt es häufig vor — und besonders unmusikalische Naturen glauben ausdrücklich auf diesem Wege den musikalischen Genuß suchen zu sollen —, daß das durch das Erfassen der ausdrucksvollen Tongebilde im Hörer bereits erregte Phantasiegefühl assoziativ den Gedanken an irgend eine passende Gefühlsvoraussetzung hervorruft, daß z. B. Beet-

hovens Eroicatrauermarsch das Bild der Leichenfeier eines großen Mannes vor die Seele führt und ähnliches. Aber das ist die völlige Umkehrung des normalen Verhältnisses zwischen dem Gefühl und seiner Voraussetzung und für den Musikgenuß in der Regel völlig unwesentlich. So reizvoll und wesentlich es daher auch vielen gilt, das Anhören eines Musikstückes mit Visionen, anschaulichen Gesichtsvorstellungen und Gedanken zu begleiten, so sind doch jene Kritiker zumeist auf völlig falscher Fährte, die es für ihre erste Aufgabe halten, das Verständnis eines Musikwerkes dadurch zu vermitteln, daß sie die äußeren Erlebnisse und Ereignisse, die es „schildert“ und die daher aus ihm herauszulesen seien, (meist Kampf, Tod und Sieg, Triumph, Untergang und Zwiespalt etc.) aufzählen und mit größerer oder geringerer Genauigkeit beschreiben.*) Der Tonkünstler kann ja durch solche Erlebnisse in jene Stimmungen gekommen sein, die er in seinem Werke musikalisch wiedergibt. Aber es sind eben die Stimmungen und Affekte, die er wiedergibt, nicht seine äußeren Erlebnisse, und diese zu verstehen, nachzufühlen und ästhetisch zu würdigen, dazu ist neben ihrer musikalischen Verkörperung die Mitteilung des äußeren Anlasses nur

---

*) So liegt z. B. auch der ästhetische Wert etwa von G. Max' Blättern zu Beethovens Sonaten oder von Klingers Radierungen zu Brahms keineswegs darin, daß sie als Interpretation der Tondichtungen, auf die sie sich beziehen, aufzufassen wären, sondern er liegt in ihnen selber, und nur dadurch sind sie noch weiter interessant, daß sie zeigen, wie diese zeichnerischen Künstler den Eindruck, den sie aus jenen Musikwerken erhalten haben, in ihrer Kunst zu fassen und wiederzugeben suchten.

ein nebensächlicher Behelf, gewißlich nicht die Hauptsache.

Hauptsache ist immer das, was die Töne uns direkt sagen und sagen können. Das ist aber nicht Schilderung äußerer Vorgänge und Ereignisse, sondern Seelenmalerei. Was man sonst Tonmalerei zu nennen pflegt, nimmt sich daneben höchst kümmerlich, ja kindisch aus. All die musikalischen Stürme, Regenschauer und Gewitter usw., die uns der Konzertsaal und die Oper bieten, wiegen an ästhetischem Wert und Gehalt auch nicht das kleinste Seelenausdrucksmotiv auf. Die musikalische Nachahmung des Physischen ist gänzlich unzulänglich, abgesehen von der engen Begrenztheit des Gebietes, das ihr überhaupt zugänglich ist.

Deshalb zieht die Musik, wo sie geflissentlich der Mitwirkung des Gedankens an die Gefühlsvoraussetzung nicht entbehren will, ein Mittel in ihren Dienst, das sie einem fremden Reich entlehnen muß: die Sprache. Denn diese ist das souveräne Werkzeug des Schilderns und Erzählens von Ereignissen, der Mitteilung von Objektiven. Aus der Verbindung mit ihr entstehen Lied, Oratorium, Oper. In diesen alten Formen wollen sich das sprachliche und das musikalische Kunstwerk zu einer höheren organischen Einheit verbinden. Ganz anders liegt die Sache bei der modernen Programmmusik, die sich ja auch der Mithilfe des Wortes bedient, um den Intentionen des Tondichters Geltung zu verschaffen. Auch hier wird die Sprache dazu verwendet, die Voraussetzungen der Gefühle und Stimmungen mitzuteilen, die die Musik

schildert, zum Teil auch die unzulängliche musikalische Erzählung von äußeren Vorgängen und Ereignissen zu ergänzen. Aber es fehlt hier die organische Verbindung der Sprache mit der Musik, es wird kein neues höher zusammengesetztes Kunstwerk geboten, sondern was hier Kunst ist, ist reine Tonkunst, bloße Musik, und die Worte bleiben ein der Musik fremdes, ja außerkünstlerisches Mittel, die Ausdruckswirkung des Tonwerkes zu unterstützen, zum Teil auch Wirkungen zu erzielen, die bereits gänzlich außerhalb des musikalisch Erreichbaren liegen.*)

Die eben skizzierten Gedanken enthalten — für die Musik — das Wesentliche zur Beantwortung der eingangs aufgeworfenen Frage, nämlich der Frage, auf welchem Wege und durch welche Mittel die Phantasiegefühle sowie die übrigen Phantasietatbestände, welche den Grundstock der Einfühlung ausmachen, im Subjekt zustande kommen.

Es ist von vornherein klar, daß dieselbe Frage, wenn es sich nicht um Musik, sondern um ästhetische Gegenstände anderer Art handelt, auch auf anderes führen wird. Sofern sich die verschiedenen Künste verschiedenen Materiales bedienen, werden auch die Mittel und Wege verschieden sein, durch die sie das Phantasieleben des Subjektes anregen.

So bildet die Dichtkunst in dieser Beziehung gleichsam den Gegensatz zur Musik. Ihr Mittel ist die Sprache,

*) Diese kurzen Andeutungen enthalten einen Teil der Grundlagen zur Entscheidung der Frage über die ästhetische Berechtigung der Oper sowie der Programmusik, keineswegs aber bereits die Entscheidung selber.

die Hauptleistung der Sprache ist der Ausdruck von Gedanken, die Mitteilung von Objektiven. Also wird sie die Einfühlung des genießenden Subjektes dadurch anregen können, daß sie zunächst die Voraussetzungen der erforderlichen Gefühle angibt. Das ist eines ihrer einfachsten, gewöhnlichsten und zugleich wirksamsten Mittel. Aber nicht das einzige. Ein anderes, ebenfalls noch in der Mitteilung von Objektiven bestehendes aber doch bereits weit weniger wirksames, ist die Angabe und Schilderung der in den vorgeführten Personen und Situationen herrschenden, also vom Leser nachzuerlebenden Gefühle und Stimmungen selber. Dies kann zum Teil auch auf direkterem Wege geschehen, indem gewisse Wörter, z. B. Interjektionen, nicht zum Ausdruck von Gedanken, sondern unmittelbar von Gefühlen dienen. Dazu kommt ferner, daß die kunstvolle Behandlung der Sprache eine unmittelbare Reproduktion der physischen Gefühlsresonanz anzuregen vermag, wodurch sie die packendsten Wirkungen erzielt,*) und außerdem in Sprachmelodie und Rhythmus auch die musikalischen Mittel der Phantasiegefühlssuggestion bis zu gewissem Grade zur Verfügung hat.

Damit ist in aller Kürze die Beantwortung der obigen Frage für die Dichtkunst skizziert. Es braucht wohl nicht ausdrücklich bemerkt zu werden, daß weitaus nicht alle ästhetische Wirkung der Poesie Einfühlung ist.

Der Schauspielkunst kommt neben all den genannten Mitteln vor allem die Mithilfe der Mimik zugute; und

*) Siehe Näheres darüber etwa bei Groos: Der ästhetische Genuß, S. 75 ff. u. S. 196, und Roetteken, Poetik, S. 180 ff.

zwar nicht so sehr als symbolische Andeutung der in der dargestellten Person sich abspielenden psychischen Vorgänge, sondern vielmehr durch ihre unmittelbare suggestive Kraft, indem der Anblick der Ausdrucksbewegungen des Schauspielers im Zuschauer vermöge automatischer Nachahmung gleiche Bewegungen und Muskelinnervationen hervorruft und so die physische Resonanz überaus lebendig macht.

Eben dieses Moment kommt auch in der Einfühlung an Werken der bildenden Kunst, besonders wo sie den Menschen darstellt, zu hoher Geltung, während andererseits der Anteil der Gefühlsvoraussetzung dabei mehr zurücktritt. Dagegen spielt hier die Assoziation mit außergegenständlichen, selbst wieder gefühlsanregenden Gedanken und Vorstellungen eine große Rolle. Die eigentliche Domäne des letztgenannten Faktors ist jedoch die Architektur und besonders die Auffassung des Stimmungsgehaltes der Landschaft. Denn in diesem Sinne verstanden erscheint die Einfühlung in Unpsychisches und Unbelebtes nicht weiter merkwürdig, indem ja auch von solchen Gegenständen, zumeist durch wirklichem Gefühlsausdruck ähnliche physische Merkmale, Phantasiegefühle angeregt werden können, die dann als nicht dem Subjekte eigen, sondern dem Gegenstand entstammend, in Komplexion mit ihm vorgestellt, das heißt, wie es der vorige Paragraph darlegte, in ihn eingefühlt werden. —

Mit diesen skizzenhaften Andeutungen über den Mechanismus der Phantasiegefühlsuggestion, der Einfühlung, muß sich die allgemeine Ästhetik begnügen. Ihn bis

ins einzelne zu erforschen, ist eine der umfangreichsten und grundlegendsten Aufgaben der speziellen Ästhetik sowie der psychologischen Theorie der verschiedenen Künste und führt in analysierender Kleinarbeit bis zu den verborgensten Tiefen der menschlischen Seele.*)

* * *

5. Die ästhetischen „Anteilsgefühle".

Im Prozeß der Einfühlung werden Phantasietatbestände, meist Phantasiegefühle, im genießenden Subjekte rege und von diesem in das ausdrucksvolle Objekt hineinverlegt. Außer solchen „Einfühlungsgefühlen" ruft aber der ästhetische Gegenstand häufig auch noch Phantasiegefühle anderer Art im Subjekte hervor, die von ihnen wohl zu sondern sind und sinngemäß als ästhetische „Anteilsgefühle" bezeichnet werden können.

Sie unterscheiden sich von den Einfühlungsgefühlen dadurch, daß sie nicht, wie diese, nach der Auffassung des Subjektes das psychische Innere des Objektes wiedergeben, nicht in das Objekt hineinverlegt werden, sondern die persönliche Gefühlsreaktion des Subjektes selbst auf das Objekt darstellen. In ihnen äußert sich der gefühlsmäßige Anteil, den das Subjekt an dem ästhetisch dargestellten Gegenstande nimmt.

---

*) Einige geringe weitere Ansätze dazu in meinem Aufsatz „Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung" a. a. O. S. 30 ff. — Ferner sehr viel (jedoch größtenteils psychologisch ungesichtetes und ungeordnetes) Detail in allen Darstellungen der speziellen Ästhetik und der einzelnen Kunsttheorien. —

Wer z. B. den Gefühlsgehalt der Szene „Gretchen im Kerker" ganz in sich aufnimmt, der fühlt einerseits herzliche Sympathie und tiefes Mitleid mit dem unglücklichen hilflos verlassenen Mädchen; andererseits fühlt er auch mit, was dieses Mädchen selbst erlebt an Jammer, Zuversicht, frommer Ergebenheit und Verzweiflung. Dieses sind Einfühlungs-, jenes Anteilsgefühle.

Fast überall wo die einen gegeben sind, ist auch für die anderen Raum. Trotzdem ist ihr Unterschied leicht zu erfassen und psychologisch scharf zu fixieren. Die Einfühlungsgefühle werden in Komplexion genommen und vorgestellt mit den Objekten, denen man sie zuschreibt; mit den Anteilsgefühlen geschieht dies nicht, sie bleiben außer Komplexion mit dem Objekt, ja sie werden ausdrücklich als Reaktion des Subjektes auf dieses als auf seinen Erreger ihm gegenüber gestellt. Außerdem ist — was für die Einfühlungsgefühle gleichfalls nicht gilt — immer das, was das Objekt darstellt, (das sind die Objektive, die wir aus ihm entnehmen), Voraussetzung des Anteilsgefühles. Deshalb gibt es dort keine Anteilsgefühle, wo der ästhetische Gegenstand keine Objektive vermittelt, wie gegenüber der Musik und dem Ornament.

Ihre Hauptrolle spielen sie, das ist nach alledem klar, beim Genuß von Werken der redenden Künste. Im Drama, im Epos, im Roman ist unser Anteil an den handelnden Personen und den vorgeführten Ereignissen eine der wichtigsten Quellen des Vergnügens. Wie ist dieses Vergnügen zu verstehen? wie stellt es sich der psychologischen Analyse dar?

Vor allem ist klar, daß die ästhetisch in Betracht kommenden Anteilsgefühle, geradeso wie die Einfühlungsgefühle in der Regel nicht Ernst-, sondern bloß Phantasiegefühle sind. Die Vorgänge auf der Bühne, die wir vom Zuschauerraum aus verfolgen, sind ja nicht Wirklichkeit, sondern nur Schein, es liegt also ein tatsächlicher Grund zu Furcht und Mitleid gar nicht vor, weil ernstlich niemandem etwas zuleide geschieht; es sieht nur so aus, ist aber in Wahrheit nicht so. Auch die Personen und Ereignisse, von denen in einem Romane die Rede ist, können das Gemüt des Lesers ernstlich nicht in Anspruch nehmen, weil er ja weiß, daß diese Personen gar nicht existieren und man doch nicht für Menschen Mitleid fühlen kann, die es nicht gibt, noch an Ereignissen ernstlichen Anteil nehmen, die sich nie und nirgend abspielen. Darum ist es auch dem Leser, der etwa bei dem Tode von Jörn Uhls junger Gattin Rührung und jammervolle Trauer fühlt, in diesem Schmerz weitaus nicht so zumute, als wenn er selbst am Sterbelager eines ihm teuren Wesens steht oder von dessen Tode hört. Da ist es Wirklichkeit, dort bloßer Schein, hier ist ein Urteil Voraussetzung des Gefühls, dort eine Annahme, hier ist es Ernst, dort Phantasiegefühl.

Erleben wir aber die Anteilsgefühle, die zum Genusse einer Dichtung gehören, nur in der Phantasie, so können sie schon gewiß nicht identisch sein mit dem ästhetischen Vergnügen, dem ästhetischen Lustgefühle selber. Denn dieses ist doch offenbar ein Ernstgefühl, der Leser hat in Wirklichkeit Vergnügen an der Dichtung, abgesehen da-

von, daß es im allgemeinen für den Genuß gleichgültig ist, ob die Anteilsgefühle Lust oder Unlust sind.

Identisch sind sie also gewiß nicht mit dem ästhetischen Vergnügen, wohl aber ebenso gewiß eine Voraussetzung, ein wesentliches Erfordernis, eine Ursache desselben. Wir verlangen von einem Schauspiel, daß es uns zu gemütlichem Anteil an den handelnden Personen zwingt, und eine Erzählung, die den Leser kalt läßt, gefällt niemandem. Aber ebenso gewiß wie die Einfühlungsgefühle können auch die Anteilsgefühle nicht direkt und selber die ganze psychische Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühles sein. Es wäre unsinnig und widernatürlich zu meinen, daß eine emotionale Erregung an sich und ohne weiteres Ursache einer zweiten emotionalen Erregung im selben Subjekt sein solle, daß etwa — und dazu müßte man sich in Anbetracht der Erfahrung unbedingt verstehen — eine Unlustregung des Subjektes, z. B. Schmerz über den Untergang des Helden, selbst schon und nur weil sie eben da ist, ein Lustgefühl, den ästhetischen Genuß auslöse.*)

---

*) Die Aristotelische Katharsistheorie ist nach Bergers Deutung im wesentlichen identisch mit diesem Gedanken und sie widerlegt sich daher, sobald er nur einmal klar herausgelöst wird, meines Erachtens von selbst. Der Hinweis auf die wohltuende „Entladung der Affekte" nimmt freilich leicht gefangen. Aber die Entladung der körperlichen Kräfte, von der das verführerische Bild wohl genommen ist, löst Organempfindungen aus, die lustbetont sind. Das kann man von den sich entladenden Affekten nicht im gleichen Sinne sagen. Und die Entladung der Verzweiflung z. B. — wenn der Ausdruck unter Bergers Voraussetzung überhaupt einen Sinn hat, da man doch von einer speziellen Verzweiflungsdisposition

So kommen wir auch hier zu demselben Ergebnis, wie bei den Einfühlungsgefühlen. Auch die Anteilsgefühle sind nicht an und für sich schon Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühls, sondern sie sind es nur, indem sie bewußt erlebt, beschaut, anschaulich vorgestellt werden. Nicht daß man von dem Inhalt der Dichtung so oder so im Gemüte bewegt wird, ist Ursache des Genusses, sondern daß man dessen gewahr wird, daß man die Seelenregungen betrachtet und das gewaltige Schauspiel, das sie bieten, mit dem inneren Auge verfolgt.

Auch hier verliert sich das Befremdliche dieser Auffassung, wenn man sie näher besieht. Es zeigt sich nämlich dabei, daß die psychische Leistung, die sie als Grundlage des durch Anteilsgefühle vermittelten ästhetischen Genusses fordert, schon dem gewöhnlichen Leben nicht mehr fremd ist und nur der Steigerung bedarf, um dem ästhetischen Verhalten dienstbar zu werden. Man erinnere sich der Tatsache, daß wir alle, auch die erkennistheoretisch Geschulten, vermöge einer ursprünglichen Veranlagung die Gefühle, mit denen wir auf Gegenstände und Ereignisse reagieren, naiver- und unbewußterweise gleichsam auf ebendiese Gegenstände projizieren und an ihnen sehen. Alle die vielen Eigenschaftswörter, wie furchtbar,

---

nicht wird reden wollen, auch ein Bedürfnis nach Verzweiflung niemand gelten lassen wird — führt eben zu Verzweiflung, und die ist nichts weniger als lusterregend. Siehe Berger, „Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles" in Aristoteles, Poëtik, übers. v. Gomperz, Leipzig 1897. Vgl. übrigens auch den Grundgedanken der bereits zitierten neuen Schrift von Carl Lange.

grauenvoll, lieblich und ähnliche sind Beweis dafür. Wir schauen an der lieblichen Gestalt die Eigenschaft der Lieblichkeit, und doch ist das einzige, was an dieser Eigenschaft zu sehen ist, nichts anderes als das Gefühl, das die Gestalt in uns erregt. Wir sprechen von einer grauenvollen Untat so, wie wenn das Grauen ein Merkmal der Untat wäre oder in ihr läge; und indem wir sie betrachten, betrachten wir auch tatsächlich das Grauenvolle an ihr, doch dieses in Wahrheit allerdings nur so, daß wir das Grauen in unserem eigenen Innern wahrnehmen.

So ist das Beschauen der Anteilsgefühle eine recht alltägliche Sache, die sich beim Beschauen der Dinge und Ereignisse, indem diese durch unsere subjektive Reaktion gewissermaßen eine eigene Färbung erlangen, oft und oft vollzieht, freilich ohne daß sie als das, was sie tatsächlich ist, bedacht wird. Die ästhetische Betrachtung erfordert also dann weiter nur, daß wir dieser Färbung, diesem Reflex aus dem Subjekte, erhöhte Aufmerksamkeit schenken, das heißt, die Anteilsgefühle ausgiebigerer Betrachtung würdigen. Wer sich einmal beim ästhetischen Genuß dieser Art, etwa im Theater oder gelegentlich der Lektüre einer ergreifenden Erzählung, einen Moment lang selbst beobachtet, wird in der eigenen Erfahrung die Bestätigung der eben vorgetragenen Auffassung vorfinden. Er wird sich gleichsam dabei ertappen, wie er bei der Betrachtung der vorgeführten Dinge und Ereignisse doch auch den Vorgängen in der eigenen Seele lauscht, wie er die eigene emotionale Reaktion — wiewohl er vielleicht

ganz und ausschließlich den Dingen zugewendet zu sein meint — beobachtet und manchmal, wenn sie in höchster Intensität sich regt, ganz ausdrücklich und mit Bedacht die Aufmerksamkeit auf sie lenkt und so des höchsten ästhetischen Genusses teilhaftig wird. —

Unter den vielartigen Anteilsgefühlen, die hier in Betracht kommen, verdient eines wegen seiner zentralen Stellung besondere Beachtung, nämlich die sogenannte „Sympathie“. Ob, was mit diesem Ausdruck bezeichnet wird, vom psychologischen Standpunkte aus als etwas Eigenartiges, einheitlich Abgegrenztes zu betrachten ist, mag dahingestellt bleiben. Hier genügt es, ihn einfach in dem Sinne zu gebrauchen, für den er ganz allgemein von jedermann mit Sicherheit angewendet wird. Unter dieser Voraussetzung ist es in der Erfahrung nicht begründet und gewiß zu weit gegangen, wenn man in der Sympathie das Grundphänomen des ästhetischen Verhaltens erblickt, und es entweder geradezu mit ihm identifiziert oder doch wenigstens für alle Fälle als wesentlichen Faktor desselben betrachtet. Doch birgt diese Übertreibung einen Kern von Wahrheit, der sich so aufdringlich aus aller Empirie ergibt, daß er zu den populärsten Erkenntnissen der Ästhetik gezählt werden kann. Die Gestalten einer Dichtung — das verlangt mit gesundem Instinkt auch der ungeschulteste Leser — sollen so erfunden und gezeichnet sein, daß sie uns Sympathie einflößen, und man macht es dem Dichter stets zum Vorwurf, wenn uns die Menschen, die er vorführt, gleichgültig lassen. Dabei ist Sympathie im weiteren, positiven und negativen Sinne ge-

meint, für Zuneigung sowohl wie für Abscheu. Denn wenn auch Zuneigung den reineren Genuß gewährt, so leistet doch ihr Gegenteil, der Abscheu, das, worauf es so sehr ankommt, gerade so gut, wie sie; nur der Mangel beider, die völlige Gleichgültigkeit, versagt es völlig, während die Unklarheit, das unentschiedene Schwankenlassen, ein besonders in neuerer Literatur gerne beobachteter Kunstgriff, wie sehr es auch bisweilen stofflich gerechtfertigt sein mag, zwar den Genuß zu komplizieren, nicht aber zu steigern geeignet ist.

Daß nun der Sympathie im Vergleich zu den übrigen Anteilsgefühlen eine so ausgezeichnete Bedeutung für den ästhetischen, besonders literarischen Genuß zukommt, das liegt nicht etwa darin begründet, daß wir sie an sich bereits den anderen vorzögen, sondern es ist lediglich eine Folge der centralen Stellung, die sie unter ihnen einnimmt. Das Vorhandensein von Sympathie ist nämlich unbedingte Voraussetzung für das Eintreten aller der übrigen Anteilsgefühle. Für Menschen, die wir weder schätzen oder lieben, noch hassen und verabscheuen, haben wir keine Freude, wenn sie im Glück, kein Mitleid, wenn sie im Unglück sind, es bangt uns nicht um ihr Schicksal, wir hoffen und fürchten nicht für sie. Was von alledem im besonderen Falle noch übrig bleiben mag, das beruht auf dem bischen Sympathie, das wir von vornherein jedem, auch dem fremdesten, gleichgültigsten Menschen, solange ein Anlaß zum Gegenteil nicht vorliegt, entgegenbringen. Die Menschen auf der Bühne haben aber überhaupt nur Anspruch auf unser Phantasiegefühl, und da mag

dieses Bischen leicht zu wenig sein. Kommt dann vielleicht noch gar dazu, daß diesen Menschen die Naturwahrheit abgeht, so verlieren sie auch diesen letzten Anspruch. Aber das gehört unter einen anderen Gesichtspunkt.

Die beherrschende Stellung der Sympathie unter den Anteilsgefühlen ist psychologisch leicht zu begreifen. Von determinierenden Zutaten abgesehen ist Sympathie im Grunde Wertgefühl. Eine Person ist mir sympathisch, heißt, sie ist mir Träger eines Wertgefühls, und antipathisch, eines Unwertgefühls. Nun ist aller Anteil, den ich an ihr nehme, nichts anderes, als daß mir i h r e Werte selber wert oder unwert sind (denn alle Anteilsgefühle sind Wertgefühle); und zu solch abgeleiteten Werten kann es nur kommen, wenn ein Ausgangswert da ist, d. h. wenn die Person selbst mir wert oder unwert ist.

Die Bedeutung der Sympathie im ästhetischen Genuß liegt also darin, daß sie die Grundlage für alle Anteilsgefühle überhaupt abgibt, also für eine ganze Klasse höchst wichtiger Genußfaktoren. Es bleiben die Anteilsgefühle sämtlich aus, wenn Sympathie fehlt. Der ästhetische Gegenstand verarmt dadurch um ein Beträchtliches.

Diese Schädigung bleibt aber nicht einmal auf die Anteilsgefühle beschränkt. Denn fehlt die Sympathie, so fehlt auch dem Willen der kräftigste Antrieb, sich der Einfühlung zu befleißigen. Hat man kein Interesse an der Person und ihrer inneren Verfassung, so wird auch der Bestand an Einfühlungsgefühlen mehr oder weniger geschädigt.

Aber auch damit ist die Einflußsphäre des Tatbestandes der Sympathie noch nicht erschöpft. Noch ein anderer ästhetischer, besonders literarischer Genußfaktor von hoher Bedeutung steht zu ihr im Abhängigkeitsverhältnis: die sogenannte „Spannung“.

Wie es einem zumute ist, wenn man bei der Lektüre etwa eines Romanes in den Zustand der Spannung gerät, weiß jeder; auch daß man es als Mangel empfindet, wenn er sich nicht einstellen will. Dies ist aber der Fall, wenn die Personen des Romanes den Leser gleichgültig lassen wenn die Sympathie ausbleibt. Wie kommt das und wie ist das zu verstehen? Was ist überhaupt die Spannung ihrem Wesen nach und wie steht sie zum Genuß?

Der psychologischen Analyse unterworfen erweist sich das, was man im literarischen Sinne Spannung zu nennen pflegt, keineswegs als etwas Einheitliches und Invariables. Es ist aus mehrerlei Komponenten zusammengesetzt, die zudem nicht in jedem Falle sämtlich und in gleicher Verteilung vorhanden sein müssen. Immer aber wird den Kern des Zustandes ein Begehren ausmachen, ein Verlangen, das mehr oder minder intensiv darauf gerichtet ist, den weiteren Verlauf der Erzählung zu wissen. Dieses Verlangen muß als unverfälschte Ernstbegehrung anerkannt werden. Es führt auch, wie alle Ernstbegehrungen, solange es nicht einem stärkeren Gegenmotiv oder äußeren Hindernissen unterliegt, zur Ausführung der seine Befriedigung herbeiführenden Handlung, nämlich zum Weiterlesen. Veranlaßt ist es in zweierlei Art. Einmal als natürliche Folge des allgemeineren Begehrens nach ästhe-

tischem Genusse überhaupt, die sich freilich als „Spannung“ insofern verschieden erweist von jenem der gleichen Wurzel entspringenden Zustande, in dem man das Buch das erste Mal zur Hand genommen und die Lektüre begonnen hat, als man jetzt erwartet, der bereits zur Kenntnis genommene bruchstückhafte Teil werde durch den noch ausstehenden anderen zu einem um so genußvolleren Ganzen vervollständigt werden. Dann aber hat man ja auch bereits Interesse und Anteil an den Gestalten der Erzählung gewonnen und will nun natürlicherweise, ohne Rücksicht auf den ästhetischen Genuß, ihr weiteres Schicksal wissen.

Dieses den Kern der Spannung darstellende Ernstbegehren kann an sich noch nicht als ästhetischer Genuß oder Komponente desselben betrachtet werden; es steht nur in kausalem Zusammenhang mit ihm und ist bezüglich seiner Intensität zum Teil von der des Genießens bestimmt. Wer ins Theater zu gehen verlangt, befindet sich ja auch noch nicht im Zustande des ästhetischen Genusses.

Erst durch die anderen psychischen Vorgänge, die sich um diesen Kern gruppieren und die der beschaulichen Hingebung an den Gegenstand näher stehen, kommt die Spannung in den Bereich ästhetischen Verhaltens. Dies gilt zunächst von den bereits besprochenen Anteilsgefühlen, welche ja ersichtlich mit dem in der Spannung steckenden Ernstbegehren in Wechselwirkung stehen. Dazu kommt aber als etwas Neues ein gewisses Kontingent von Phantasiebegehrungen und Vermutungsannahmen, die sich auf das

weitere Schicksal der Personen und die Entwicklung der Ereignisse beziehen. Man wünscht etwa, daß dem Helden sein Vorhaben glücke, man sieht eine Gefahr voraus, man fragt sich besorgt oder hoffnungsvoll, ob es wohl so oder so kommen wird usw. Dies alles sind Phantasievorgänge, wenn es sich um den Genuß von Dichtungen handelt; denn in diesem Falle sind sie ja nicht auf Wirklichkeit auch nicht auf zukünftige Wirklichkeit gerichtet. Es kann aber auch einmal eine Ereignisfolge des wirklichen Lebens den beteiligten und unbeteiligten Beobachtern Spannung erregen; dann sind diese Vorgänge Ernsttatbestände — und da sind sie in ihrer für den Zustand der Spannung charakteristischen Bedeutung am klarsten zu erkennen.

Dies alles wird nun gleichsam durchsetzt und zusammengehalten von einer hochgradig gesteigerten Aufmerksamkeit, mit der jede Mitteilung über den Gang der Ereignisse aufgenommen wird. Und damit dürfte das analytische Bild des Zustandes der Spannung vollständig sein.

Für den ästhetischen Genuß kommen von seinen Komponenten, wie schon gesagt, neben den Anteilsgefühlen nur die Anteilsbegehrungen und die Vermutungsannahmen direkt und unmittelbar in Betracht; und zwar auch sie wieder in derselben Art, wie es schon von Einfühlung und Anteil nachgewiesen worden ist. Sie sind nicht selbst ästhetischer Genuß, ästhetisches Lustgefühl, sondern indem sie innerlich beschaut werden, fungieren sie als dessen Voraussetzung. Die Wünsche, die Fragen, die man an die Gestalten und Situationen knüpft, die Besorgnisse, die man für sie hegt, die frohen und bangen Erwartungen

haften gewissermaßen an ihnen, verleihen ihnen eine eigentümliche Färbung, um derentwillen der betrachtende Geist gerne bei ihnen, streng genommen bei den Wünschen und Fragen usw. selbst, verweilt. Die Personen, die in der Dichtung vorläufig so dargestellt sind, daß sich Zukunftsausblicke und Fragen solcher Art durch sie angeregt finden, erscheinen als auf weitere, verborgene Entwicklung bedeutungsvoll hinweisende Gestalten, die die Bedingungen des Schicksals für ihr Teil in sich tragen. So sieht man sie an und so beschaut man in ihnen die eigenen Regungen. Darin aber liegt die Wurzel dessen, was die Spannung an reinem ästhetischen Genuß gewährt.

Es ist klar, daß dieses ruhige Betrachten nicht aufkommen wird, wo das, was wir als den Kern des Zustandes der Spannung erkannt haben, das Begehren nach unaufhaltsamem Weiterlesen, zu stürmisch und zu intensiv erregt ist. Da füllt dieses Ernstbegehren die ganze Seele aus und es bleibt kein Raum für ruhiges betrachtendes Verweilen beim Gegenstande selber. Das sind die rohen Effekte der Spannung. Diesen kommt es nicht an auf den reizvollen Ausblick in die Zukunft, den die Gestalten und Dinge bieten, sie treiben nur der Lösung, dem Ende, der Zukunft selber zu. Der feinere Geschmack hat stets herausgefunden, daß der ästhetische Genuß nicht da zu finden ist, sondern nur in den der Vollendung harrenden, die Zukunftsphantasien selbst in Bewegung setzenden Gestalten der Erzählung, während er jenes Ernstbegehren nicht zu höherer Intensität anschwellen läßt, als es im

Verlangen nach ästhetischem Genuß, nach Einleitung, Ergänzung und Abrundung desselben, gegeben ist.

* * *

6. Der ästhetische Genuß und die Ernstgefühle.

Es kommt vor, daß ein ausdrucks- und stimmungsvoller ästhetischer Gegenstand unter besonderen Umständen im Subjekt einmal nicht — oder nicht nur — die ästhetischen Einfühlungs- und Anteilsgefühle erregt, sondern entsprechende Ernstgefühle seines eigenen Lebens. Als nähere Erklärung diene ein Beispiel. Zu den Wirkungen, welche etwa Beethovens Eroica-Trauermarsch auf den Hörer ausübt, gehört unter anderem auch eine Regung von Trauer, die normalerweise allerdings nicht als Ernst- sondern als Phantasiegefühl auftritt und die, wie wir gesehen haben, in anschaulicher Vorstellung eine Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühls abgibt. Hat aber der Hörer vor nicht zu langer Zeit das schmerzliche Ereignis des Todes einer ihm nahestehenden Person erlebt, so wird es leicht geschehen, daß seine kaum beruhigte Trauer über den Verlust durch die Musik neuerlich losbricht und ihm vielleicht sogar die Tränen in die Augen treibt. Solch zufällige nähere oder entferntere Berührung des Inhaltes eines Kunstwerkes mit dem persönlichen Schicksal des Subjektes ist ein nicht seltenes Vorkommnis, das in der Regel durch Vermittlung von Erinnerungen und Assoziationen individuelle Gefühlsquellen aufschließt, aber so natürlich nicht zu Phantasie- sondern zu Ernst

gefühlen führt, wie im vorliegenden Beispiele zur wiedererwachenden Trauer.

Es ist klar, daß diese Trauer, so sehr sie auch dem künstlerisch dargestellten Inhalte entsprechen mag, an sich ästhetisches Verhalten nicht ist. Das gilt für alle die Ernstgefühle, die aus den geschilderten Umständen entspringen. Sie sind nichts anderes als was sie sonst sind, wenn irgend etwas anderes und nicht ein Kunstwerk den Anstoß zu ihrem Erwachen gibt. Es leuchtet auch ohne weiteres ein, daß solche Ernstgefühle, gar wenn sie besondere Intensität erreichen, dem Aufkommen des ästhetischen Verhaltens und Genießens entschieden hinderlich sind. In wem die Trauer über einen erlittenen Verlust neuerdings lebendig und mächtig wird, dem fehlt in der Regel Stimmung und psychische Kraft sich dem Kunstwerk so gegenüber zu stellen, wie es das ästhetische Erfassen verlangt.

Andrerseits muß jedoch auf die reichen und vielfältigen Zusammenhänge aufmerksam gemacht werden, durch welche ästhetisches Verhalten und Ernstgefühle, zum Teil sogar zu gegenseitiger Förderung, miteinander verbunden sind.

Da ist zunächst daran zu erinnern, daß ein gewisser Reichtum des Gefühlslebens, eine gewisse Erfahrenheit in Freud und Leid dem Erfassen und somit auch Genießen des inneren Gehalts von ästhetischen Gegenständen dienlich ist. Wem sein Schicksal von jeher allen Anlaß zu Affekten und Gemütserlebnissen versagt hat, der kennt das nicht, was sich hinter dem Ausdruck eines Kunstwerks verbirgt, es spricht fast so zu ihm — die Analogie

ist keine völlige — wie man dem Blinden von der Farbe spricht, und seine emotionalen Dispositionen sind durch den künstlerischen Schein schwerer aufzurütteln wie die desjenigen, dem sie das Leben zwar noch nicht abgestumpft, aber rege gehalten hat.

Ferner wäre es zu weit gegangen, wenn man die Ernstgefühle für völlig unfähig hielte als Anteilnahme oder Einfühlung in die Voraussetzung ästhetischen Genusses einzugehen. Man kann ja auch Szenen der Wirklichkeit ästhetisch betrachten und genießen, nur kommt man aus verschiedenen Ursachen schwerer dazu. Wen sein Weg z. B. zu einer jungen Mutter führt, die sich in banger Sorge am Krankenbette ihres Kindes müht und quält, der wird freilich zunächst von der ergreifenden Wirklichkeit gepackt werden, und indem er mit der Mutter fühlt, von Mitleid, Sympathie und Hilfsbereitschaft erfüllt sein. Aber, wenn sich dafür das Interesse in ihm regt und er die psychische Energie dazu erübrigt, so kann er die Situation mit ihrem ganzen Gefühlsgehalt auch noch ästhetisch betrachten und genießen. Er darf dazu nicht innerlich kalt, ruhig und teilnahmslos werden, er darf sich nicht in den Unbeteiligten verwandeln. Im Gegenteil, seine Einfühlungs- und Anteilsgefühle, in diesem Falle Ernstgefühle, müssen erhalten bleiben, denn sie gehören ja zum Gehalt des ästhetisch zu betrachtenden Gegenstandes. Er muß sich nur zum Teil losmachen von ihnen, sich nicht mehr ganz von ihnen ausfüllen lassen, sondern sich auch betrachtend ihnen und der ganzen Situation gegenüber verhalten. Dabei stellt sich sofort

die ästhetische Wirkung, der ästhetische Eindruck ein. Auch merkt man daran deutlich, wie es ein anderer psychischer Zustand ist, in dem man sich bloß anteilnehmend und einfühlend zu einem Erlebnis verhält, ein anderer, in dem man dieses Erlebnis zusamt Einfühlung und Anteil ästhetisch genießt.

Man muß sich, will man einen solchen Versuch machen, durchaus nicht an eine für sich bereits bedeutungsvolle Szene halten. Die gleichgültigsten Situationen des Alltagslebens eignen sich auch dazu, nur daß sie natürlich verschiedene ästhetische Ausbeute gewähren. Man muß nur bei ihnen und ihrem Stimmungsgehalt, den sie als Wirklichkeit selbstverständlich in Ernstgefühlen bieten, betrachtend zu verweilen Anlaß nehmen. Dazu gönnt man sich selten Zeit, und wenn man's tut, gelingt der Versuch nicht immer, weil die Ernstgefühle selbst schon die Seele viel mehr in Anspruch nehmen als Phantasiegefühle und daher die Betrachtung nicht immer leicht aufkommen lassen. Was die bildende Kunst, etwa die Genremalerei, leistet, ist ja zum Teil nichts anderes als eine Erleichterung des ästhetischen Verhaltens, indem sie die Wirklichkeit durch Schein, die Ernstgefühle durch Phantasiegefühle ersetzt. Aber im Grunde und im Prinzip ist die ästhetische Betrachtung auch Ernstgefühlen gegenüber möglich und in der Erfahrung nachweisbar.

Wer nun von der Natur mit ungewöhnlich hoher psychischer Energie und besonders leistungsfähigem ästhetischem Vermögen begnadet ist, dem werden weit schwierigere Fälle von Ernstgefühlen ästhetischer Betrachtung

zugänglich sein als anderen Menschen; er wird, wenn seine Geistesrichtung dem Ästhetischen überhaupt zugewendet ist, vor der Betrachtung der Wirklichkeit und ihrer Ernstgefühle auch dann nicht Halt machen, wenn diese in sonst unzugänglicher Intensität auftreten, wenn sie sein eigenstes, innerstes Wesen treffen und es mit hoher Freude oder herbem Schmerz erfüllen. Auch da wird er noch Kraft und Stimmung haben, sie ästhetisch zu betrachten und Genuß aus ihnen zu schöpfen. Indem nun aber das (ästhetische) Lustgefühl in ihm und neben ihnen rege wird, werden sie gleichsam der Wirklichkeit entrückt, dem Betrachtenden gegenüber gestellt und, wenn sie unlustvoller Natur waren, gemildert. Das ist jener eigentümliche Prozeß, den die großen Künstler meinen — wir denken dabei vor allen an den Größten, Goethe — wenn sie sagen, daß sie sich durch ihre Kunst von Ungemach und Schmerz befreien und erlösen, daß sie sich, was sie drückt „wegdichten", „von der Seele schreiben". Darin ist aber auch zum Teil die besänftigende Macht der Kunst begründet, die sie jedem angedeihen läßt, der sich ihr mit bedrücktem, schmerzerfülltem Herzen nähert. Die Trauermusik leitet den Betrübten zum ästhetischen Beschauen des seelischen Erlebnisses an und erschließt ihm dadurch eine Lustquelle, die ihm Linderung spendet; während er fröhliche Musik in seiner augenblicklichen Verfassung gar nicht zu genießen in der Lage wäre. Oft wandelt sich dabei das Ernstgefühl in das entsprechende Phantasiegefühl.

Schließlich ist aber auch noch der entgegengesetzte

Gang des Zusammenhanges zwischen ästhetischem Verhalten und Ernstgefühlen in der Erfahrung vorzufinden, nämlich der, daß der ästhetische Genuß über das Phantasiegefühl zum Ernstgefühl führt.

Wenn man würdige Feste durch feierliche Musik einleiten läßt, so ist das nicht ein bedeutungsloses Herkommen, sondern es geschieht zum Teil deshalb, weil die Anwesenden dadurch in eine der Gelegenheit angemessene Stimmung versetzt werden. Die durch die Musik angeregten Phantasiegefühle gehen, wenn ihnen die Wirklichkeit nur einigermaßen mit passenden Voraussetzungen entgegenkommt, leicht in die entsprechenden Ernstgefühle über. Beim Gottesdienst verwendet man zur Andacht stimmende Musik, an Vergnügungsorten heitere und fröhliche, und von der Wirkung kriegerischer Weisen erzählt uns schon das alte Sparta. In allen diesen Fällen sind es ästhetische Einfühlungsgefühle, die schließlich in Ernstgefühle übergehen. Natürlich könnten den gleichen Weg, besonders von dramatischer Kunst aus, auch Anteilsgefühle gehen, und selbst im Naturgenuß kann er seinen Ausgangspunkt nehmen. Daß endlich der nämliche Prozeß in sonst ungünstigen Fällen durch meist vom Gedächtnis beigestellte Zwischenglieder eingeleitet und gefördert werden kann, ist eine jedermann geläufige Tatsache und führt uns zu dem Ausgangspunkt der Darlegungen dieses Paragraphen zurück.

D. Der ästhetische Genufs am Objektiv.

Zur Unterstützung des Lesers sei in Kürze rekapituliert, was wir unter „Objektiv“ verstehen und wodurch wir veranlaßt sind, uns an dieser Stelle mit ihm zu beschäftigen.

Das, was an den Erzeugnissen der Schriftstellerei und der Dichtkunst ästhetisch wirksam ist, ist in erster Linie ihr Inhalt. Dieser Inhalt setzt sich — so wie das sprachliche Kunstwerk selbst in der Hauptsache aus Sätzen — aus den Bedeutungen der einzelnen Sätze zusammen. Die Bedeutungen der Sätze sind aber, wenn diese, was der weitaus häufigste Fall ist, Urteile oder Annahmen ausdrücken, nicht Vorstellungsgegenstände oder Kombinationen aus solchen, sondern etwas Eigenartiges, nämlich Objektive.*) Da nun die Objektive als Konstituenten des Inhalts von Dichtwerken ästhetisches Verhalten hervorrufen und alle übrigen ästhetischen Gegenstände als Vorstellungsgegenstände erkannt worden sind, so sind sie wohl zunächst als eine eigene Klasse ästhetischer Elementargegenstände zu betrachten und es ist deshalb dem an sie sich knüpfende ästhetische Verhalten eine eigene Untersuchung zu widmen.

Diese Untersuchung ist aber, wie nun gezeigt werden wird, in der Hauptsache bereits durch die Analysen der vorhergehenden Abschnitte geleistet. Die Objektive sind nicht, wie es bei erster Betrachtung scheint, selbst ästhe-

---

*) Siehe Seite 23ff. u. 53ff.

tische Gegenstände, sondern nur die Vermittler von solchen. Unter dem ästhetischen Gegenstande verstehen wir bekanntlich das, worauf sich das ästhetische Lust- oder Unlustgefühl richtet, den Gegenstand des Gefallens oder Mißfallens. Auf das Objektiv selber ist, wie genauere Betrachtung der Sachlage lehrt, ein solches Gefühl niemals gerichtet, die Objektive sind weder schön noch unschön, sondern sie stehen ganz außerhalb dieses Gegensatzes.

Das scheint zunächst den offenkundigen Tatsachen zu widersprechen. „Ich ging im Walde so für mich hin, und nichts zu suchen, das war mein Sinn . . . usw." Woran hängt die bestrickende Schönheit dieses Gedichtes, dieser Sätze? Doch natürlich an dem, was sie uns sagen, an ihrer Bedeutung, den Objektiven. Freilich liegt bereits in der Sprache selbst, im Rhythmus, Reim und Klang der Verse ein großes Stück Schönheit; aber es wird doch niemand behaupten wollen, daß dies die ganze Schönheit des Gedichtes wäre. Weitaus ist sie es nicht, sein Inhalt, sein Sinn, also die Objektive stellen zum mindesten einen ebenso wesentlichen Teil seiner Schönheit bei. Worin sollte denn auch die Schönheit von Prosawerken liegen, die oft erheblichen Genuß gewähren, ohne daß ihre Sprache in ästhetischer Beziehung irgend mehr leistet als nicht gerade zu stören? Es ist natürlich ihr Inhalt, und der ist ein Komplex von miteinander in Zusammenhang stehenden Objektiven. Die ergreifende Schönheit irgend einer der Novellen Storms z. B. „In St. Jürgen", kann doch nur der genießen, der ihren Inhalt in sich aufnimmt, sie hängt also am Inhalt, d. i. an den Objektiven.

Allerdings hängt die Schönheit der Novelle an ihrem Inhalte, aber doch nur ungefähr so, wie etwa der Wert an einem Schiff, das Kostbarkeiten führt, der Blütenduft am Winde, der über Flieder streicht. Nicht selbst schön ist das Objektiv, es kann nur Schönes bringen oder es vermitteln.*)

Man betrachte einmal, um dies zu erkennen, die in den Versen des oben zitierten Gedichtes enthaltenen Objektive möglichst für sich, ohne alle Zutaten. Dies kann man zum Teil dadurch erzielen, daß man das, was die einzelnen Sätze aussagen, in anderer Form und anderen möglichst willkürlich und anspruchslos gewählten Worten ausdrückt. Dadurch wird das Objektiv im wesentlichen unverändert wiedergegeben, jedoch verschiedener Zutaten entkleidet. Diese bestehen nämlich vor allem im Gefühlston gewisser Ausdrücke oder im Ton der Rede überhaupt, in wenn auch mehr oder weniger latenten, so doch emotional wirksamen Assoziationen,**) etwa auch in einer durch kunstvolle Behandlung der Sprache erzielten Anschaulichkeit und Lebendigkeit, schließlich in ihren musikalischen Qualitäten, abgesehen von anderen, später noch besonders

---

*) Die entgegengesetzte Position hat in voller Klarheit und Schärfe Meinong aufgestellt, in seinem Buche „Über Annahmen" S. 182 u. sonst. Das Folgende ist daher zum Teil mit Rücksicht auf die dortigen Ausführungen zu verstehen. Die oben vertretene Auffassung ist, wenn auch natürlich nur rudimentär und unklar, bisweilen schon in älteren Darlegungen der Poetik anzutreffen. Vgl. z. B. Viehoff, Poetik (1888) S. 494 ff., 524 ff. Der Streit, ob es im Drama auf Charakteristik oder Situation ankomme, gehört nach gewisser leicht zu erkennender Beziehung auch hierher.

**) Siehe Näheres darüber Abschnitt II, E, 1.

vorzuführenden Momenten. So läßt sich dann am ehesten das Objektiv selbst, die blanke, blasse Tatsache, die mitgeteilt wird, betrachten. Man merkt dabei, daß es nun für den ästhetischen Sinn völlig gleichgültig geworden ist, daß es weder Gefallen noch Mißfallen erregt und mit dem Gegensatz von schön und häßlich nichts mehr zu tun hat. Nicht daß jedes Objektiv auf diesem Wege für das Gefühl überhaupt bedeutungslos werden müßte. Es kann uns die Mitteilung der nackten Tatsache ethisch in hohem Grade emotional in Anspruch nehmen, sie kann uns unter Umständen auch vom Wissensstandpunkte aus interessieren; und dies kann indirekt sogar auch ästhetisch in Betracht kommen, direkt hat uns das Objektiv an sich in dieser Beziehung nichts zu sagen. Man vergleiche nur die Sachlage mit der, welche bei anderen, ästhetisch zweifellos relevanten Gegenständen, etwa bei Farben, Harmonien, Ornamenten usw., gegeben ist; die Verschiedenheit ist auffallend genug.

Wenn trotzdem die Objektive, wie zunächst der literarische Genuß lehrt, zum ästhetischen Verhalten so überaus enge und gewichtige Beziehungen haben, so ist das in den vielfachen und verschiedenartigen Mitteln begründet, die ihnen zur Herbeischaffung von ästhetisch direkt wirkenden Faktoren zu Gebote stehen. Diese Mittel sind unter zwei Hauptgesichtspunkten zusammengestellt und im allgemeinen charakterisiert folgende.

Zunächst enthält das Objektiv immer Vorstellungsgegenstände und dient außerdem unter Umständen dazu, Gegenstände zu beschreiben, zu schildern, kurz vorzuführen.

Populär ausgedrückt heißt das, daß, wenn von Erkenntnissen, Tatsachen, Ereignissen die Rede ist, immer auch von Personen und Dingen die Rede sein wird und daß das Vorführen solcher Tatsachen ein Schildern und Charakterisieren von Personen und Dingen sein kann. Sind nun die Personen und Dinge, die das Objektiv, sei es durch bloße „Nennung“, sei es durch ausführlichere „Schilderung“, dem Subjekte vorführt, ästhetisch wirksam, so gilt dies indirekt natürlich auch vom Objektiv. Aber eben nur indirekt. Denn daß es ästhetisch wirksam ist, das hängt in letzter Linie nicht von ihm selbst ab, sondern von der Beschaffenheit der Wörter und Vorstellungen, durch welche es dem Subjekt vermittelt, beziehungweise von ihm gedacht wird. Auf die jeweilige Wahl des Ausdrucks, auf die Stellung der Worte und vieles andere, das zu untersuchen Aufgabe der Poetik ist, kommt es dabei sehr an.

Überhaupt spielt für den ästhetischen Effekt die Art und Weise, wie ein Objektiv ausgedrückt ist, eine ungemein große Rolle; ein und dieselbe Wahrheit nimmt sich ganz verschieden aus, je nach den Worten, in die sie gekleidet ist. „Die Jugend ist ein Kranz von Rosen, das Alter eine Krone von Dornen“. Das ist gewiß ein schöner Ausspruch. Aber woran hängt seine Schönheit? Nur an den Worten bzw. an den durch diese bezeichneten Vorstellungsgegenständen. Denn drückt man die Wahrheit, die es enthält, ohne Bild in schmuckloser Sprache aus — etwa so „In der Jugend ist das Leben leicht, beglückend und heiter, im Alter beschwerlich und arm an Genüssen,

aber dafür ehrwürdig" — so ist sie zwar immer noch bedeutungsvoll, aber ohne ästhetische Wirkung. Es ist, von den Zutaten abgesehen, dasselbe Objektiv in beiden Fällen. Die Zutaten aber fallen ins Gebiet des Vorstellens. Dort haben sie ästhetische Qualitäten, hier nicht. Denn daß der Ausspruch auch in der schmucklosen Form noch bedeutungsvoll ist, macht ihn noch nicht zu einem ästhetischen Gegenstande; das Gravitationsgesetz ist dem, der es versteht, auch bedeutungsvoll, hat aber mit Ästhetik gar nichts zu tun.

Ein deutlicher Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung liegt in der Rolle, welche die Allegorie in der bildenden Kunst spielt. Eine Allegorie ist im wesentlichen nichts anderes als die malerische oder plastische Darstellung eines meist abstrakten Gegenstandes oder Gedankens durch einen oder mehrere andere anschauliche Gegenstände, mit denen ihn ihre Bedeutung, ihr Sinn, durch poetischen Vergleich in Zusammenhang bringt. Die Allegorie stellt daher durch ihre Mittel dem ästhetischen Genuß eben das vor, was dem poetischen Vergleich, also dem Objektiv, ästhetische Wirksamkeit verleiht, und nicht das Objektiv selbst. So kommt es auch, daß sich der ästhetische Wert eines allegorischen Gemäldes nicht nach dem bemißt, was es bedeutet, und nicht nach dem Tiefsinn des zugrunde liegenden Vergleiches, sondern einfach danach, wie es aussieht und wie es, von aller Bedeutung abgesehen, malerisch wirkt.

Auch historischen Gemälden und Genrebildern liegen Objektive zugrunde, denn sie „erzählen Geschichten". Und

auch an ihnen bewährt es sich, daß der ästhetische Wert im Objektiv selbst nicht liegt, sondern in den Vorstellungsgegenständen, die es erfordert und vermittelt. Denn was die Leinwand zeigt, das sind eben diese Vorstellungsgegenstände — das Objektiv kann man ja nicht malen, das muß sich der Beschauer dazu denken — und an dem, was man auf der Leinwand zu sehen bekommt, hat man ja zunächst den ästhetischen Genuß. Ob ein solches Gemälde gefällt, hängt davon ab, wie die Gestalten, die es zeigt, aussehen, von ihrer Haltung und ihrem Ausdruck usw., nicht davon, wen oder was sie darstellen.

Freilich wird die Wirkung eines Gemäldes häufig dadurch wesentlich gesteigert, daß man weiß, worauf es sich bezieht und was es erzählt, also, daß man das ihm zugrunde liegende Objektiv kennt. Dabei kommt vor allem etwas zur Geltung, wovon erst später, unter dem zweiten Hauptgesichtspunkte, die Rede sein wird. Aber es ist zum Teil auch ein Beleg für das bisher Gesagte. Denn erst dadurch, daß der Beschauer weiß, was der Maler darstellen wollte, wird er bisweilen in den Stand gesetzt, dies oder jenes auf dem Gemälde so zu sehen, wie es der Maler gemeint hat; und andrerseits wird die Kenntnis des dargestellten Vorganges seine Phantasie anregen und ihn dazu bringen manches in das Gemälde hineinzusehen, was es eigentlich gar nicht enthält. Kurz: das Denken des Objektivs bereichert das Vorstellungsmaterial und damit das Material an ästhetischen Gefühlsvoraussetzungen. — Daß, nebenbei bemerkt, der eben geschilderte Weg zur Herbeischaffung ästhetisch wirksamen Ma-

teriales den natürlichen Mitteln der bildenden Kunst im Grunde fremd ist, leuchtet ein, und es hat daher seine Berechtigung, wenn die Moderne, im Bestreben rein malerische Wirkungen zu erzielen, die Wahl solcher Vorwürfe als unkünstlerisch tadelt. —

Der zweite der beiden Hauptgesichtspunkte, nach denen sich die dem Objektiv indirekt zukommenden ästhetischen Genußfaktoren gruppieren, bringt sie nun vollends unter den Titel des vorigen Abschnittes (C.). Sie bestehen nämlich in Einfühlungs- und Anteilsgefühlen. Es sind diese in ihrer ästhetischen Bedeutung bereits vollständig gewürdigt. Nur ziehen sie an dieser Stelle nochmals unsere Aufmerksamkeit auf sich, weil nun die Objektive als das, worauf sie gerichtet sind, bzw. Urteil und Annahme als ihre psychische Voraussetzung, vom Standpunkt ihrer ästhetischen Bedeutung zu betrachten wären. Die Einfühlungs-, ganz besonders und vor allem aber die Anteilsgefühle haben naturgemäß dort ihre ästhetische Hauptdomäne, wo die Objektive zu Hause sind: im literarischen Genuß. Dieser besteht, abgesehen von dem übrigen bisher Erwähnten, wesentlich in dem Anteil, dem Interesse, das der Leser oder Zuschauer im Theater an den vorgeführten Personen und Ereignissen nimmt, in der Spannung, in die sie ihn versetzen, kurz in dem ganzen mehr oder minder reichen Gewoge von emotionalem Miterleben und Nacherleben, das der Autor uns suggerieren will, und das wir suchen, wenn wir auf literarischen Genuß ausgehen. Wie dieses eigentümliche emotionale Erlebnis psychologisch zu verstehen ist, wie es zustande kommt,

und besonders, wie es sich in das ästhetische Verhalten einfügt, wurde bereits bei der Analyse des Ausdrucksgenusses gezeigt. Natürlich gelten die dortigen Ergebnisse vollinhaltlich auch hier. Daraus ergibt sich nun aber, daß im literarischen Genuß und überall, wo Objektive in dieser Art ästhetisch wirken, der eigentliche und direkte Gegenstand des Genusses eben das Einfühlungs- oder Anteilsgefühl ist, weil dieses, anschaulich vorgestellt, die Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühles abgibt. Das Objektiv ist nur Vermittler, indem es, gedacht, das Anteilsgefühl anregt.

Damit dürfte der eingangs angekündigte Nachweis geliefert sein. Die allfällige Gegenfrage, warum denn unter solchen Umständen überhaupt gedichtet wird, ist müßig und leicht abzuwehren. Die Objektive sind eben so reiche, vielseitige Vermittler ästhetischer Genußfaktoren, wie kaum ein anderes der ästhetischen Materialien, und ihre Unerschöpflichkeit bewährt sich denn auch in der Unerschöpflichkeit des poetischen Schaffens und Genießens. — Aber warum denn immer neue Geschichten erfinden, wenn ohnedies von allen nur ein und dasselbe — die Anteilsgefühle — dem Genuß dargeboten wird? Das hat trotzdem seine begreiflichen Ursachen. Erstens verliert jedes Objektiv durch Wiederholung nach und nach seine gefühlserregende Wirkung, es stumpft sich ab, meist schon bei der zweiten Lesung eines Romanes ist der Genuß erheblich geringer. Dann aber wiederholen sich die gleichartigen Anteilsgefühle doch nur, wenn man bloß auf ihre allgemeine Bestimmung sieht; im Individuellen sind sie von reichster,

feinster Variabilität und Mannigfaltigkeit, zumal ja die Voraussetzung mit allen ihren Verschiedenheiten auch zum Gefühlsganzen gehört. So läßt sich also sowohl „das ewige Einerlei“ in den Erzeugnissen der Poesie als auch ihr immer neues Gestalten mit obigem Ergebnis wohl in Einklang bringen.

Dieses findet übrigens in folgender Überlegung noch eine indirekte Stütze. Sind es die Objektive selbst und unmittelbar, auf die sich das ästhetische Lustgefühl, der ästhetische Genuß richtet, so sind notwendig diejenigen psychischen Tatbestände, durch die sie psychisch repräsentiert werden, also Urteile oder Annahmen, die Voraussetzung dieses Gefühls. Nun ist aber, wie schon des öfteren zu besprechen Gelegenheit war, Urteil oder Annahme als Gefühlvoraussetzung gerade wesentliches Charakteristikum einer ganz anderen Art von Gefühlen, nämlich vor allem der Wert- dann aber auch der Wissensgefühle. Zu den Wertgefühlen gehört dabei natürlich nicht nur die emotionale Regung, die dem Wertgedanken im engeren und engsten Sinne zugrunde liegt, sondern alles was lieben, schätzen, ehren, hoffen, sich freuen und ähnliches und deren Gegenteil bedeuten, ist darin eingeschlossen. Die Wissensgefühle ferner sind die Lust am Urteilen, am Einsehen selber, die Unlust am Zweifel, an der Unklarheit. Das sind alles Gefühle, die sich vom ästhetischen Genußgefühle gründlich unterscheiden. Da nun aber der psychischen Natur der Gefühle gemäß in ihrer Voraussetzung das wesentlichste Charakteristikum ihrer verschiedenen Arten liegt, so ist, wenn Wertgefühle und ästhetische Ge-

fühle die gleiche Voraussetzung haben sollen, nicht abzusehen, worin denn eigentlich ihre tiefgehende Verschiedenartigkeit begründet wäre.

Man kann sich demgegenüber nicht etwa dadurch helfen, daß man meint, nur auf die wirkliche Welt reagiere man mit eigentlichen Wertgefühlen, während die bloß fingierte, die Welt der Phantasie, ästhetische Gefühle errege. Denn das hieße nichts anderes, als daß die Wertgefühle Urteile, die ästhetischen Gefühle Annahmen zur Voraussetzung haben. Das stimmt nun schon einmal damit nicht, daß die Annahmegefühle immer nur Phantasiegefühle sind — als solche sind sie ja gerade durch ihre der Phantasie entstammende Voraussetzung charakterisiert*) — während die ästhetischen Gefühle doch wohl als wirkliche, als Ernstgefühle anzuerkennen sein werden. Außerdem aber träfe diese Teilung gar nicht mit den tatsächlichen Verhältnissen zusammen. Denn erstens sind auch die Annahmen unter Umständen Voraussetzung von Wertgefühlen, natürlich nicht von Ernst-, sondern von Phantasiewertgefühlen.**) Daß mir mein Bruder lieb und teuer ist, das fühle ich nicht nur, wenn ich an ihn, d. h. an seine Existenz denke, sondern auch wenn ich mir denke, daß ich ihn verlöre. Dies zweite ist eine Annahme, und das dabei sich auslösende Unlustgefühl ist wohl Phantasie-, aber doch Wertgefühl. Andererseits ist auch, wo man wirklich urteilt, ästhetisches Verhalten durchaus nicht

*) Vgl. die Ausführungen S. 113 ff..

**) Vgl. Meinong, Über Annahmen, S. 249 ff.

ausgeschlossen (nur tritt es nicht direkt aufs Urteil ein). Daß es dem wirklichen Erleben und Geschehen gegenüber ästhetisches Genießen gibt, ist schon besprochen worden. Aber auch da, wo es eigentlich doch nur auf den ästhetischen Eindruck abgesehen ist, kommen oft Objektive zur Geltung, die sich in Urteilen und nicht in Annahmen darbieten. Dies gilt z. B. schon für jeden — vernünftigen — poetischen Vergleich, besonders für solche, die in einen ganzen Satz gekleidet sind. Wenn Bodenstedt sagt:

> „Die reine Frau ist wie ein frischer Quell,
> Der uns entgegensprudelt klar und hell . . ."

oder Tiedge:

> „Denn wie ein Spiegel ist das ganze Dasein,
> In den ein blasses Licht der helleren Zukunft fiel . . ."

so kann der Leser diesen Vergleich, besonders da er in den folgenden Versen noch weiter ausgeführt wird und sich als treffend erweist, sehr wohl anerkennen, ihn als den Tatsachen entsprechend hinnehmen, also urteilend mitdenken. Trotzdem tut er ästhetische Wirkung, und zwar dieselbe, wie der entsprechende nur angedeutete Vergleich, die Metapher, die das Urteilen nicht in Anspruch nimmt, sondern nur das Vorstellen, höchstens das Annehmen.

Also nicht davon hängt das Eintreten der ästhetischen Wirkung ab, ob es Urteile oder Annahmen sind, in denen sich die Objektive dem Subjekte darbieten. Auch eine allfällige Unterscheidung von immanentem und quasi-transszendentem Objektiv — worauf hier nicht weiter einge-

gangen werden soll — leistet nichts für die notwendige Differenzierung der ästhetischen Gefühle gegen die Wert- und Wissensgefühle. Das ästhetische Verhalten ist überhaupt nicht direkt auf die Objektive gerichtet, sondern zunächst auf die Vorstellungsgegenstände, die sie dem Subjekte vermitteln.

E. Zusammenfassung.

1. Das Wesen des ästhetischen Verhaltens.

Durch die Ausführungen des letzten Abschnittes reduzieren sich die ursprünglich unter dem Vorbehalte späterer Korrektur aufgestellten fünf Klassen ästhetischer Elementargegenstände auf vier. Denn der ästhetische Genuß an den Objektiven ist eigentlich und strenge genommen auf Gegenstände derselben Art gerichtet, wie der Genuß an Ausdruck und Stimmung, nämlich auf Einfühlungs- und Anteilsgefühle. Es empfiehlt sich daher, für die beiden, nunmehr in eine zusammengezogene Klasse ästhetischer Elementargegenstände auch einen einheitlichen und bezeichnenderen Namen einzuführen. Da es bei ihnen im Gegensatz zu den übrigen ästhetischen Elementargegenständen wesentlich auf Psychisches ankommt, das als Träger der Schönheit auftritt, es also innere Vorgänge sind, welche das ästhetische Gefallen hervorrufen, so hat es einen verständlichen Sinn, ihnen eine „innere Schönheit“ zuzusprechen und sie als Gegenstände oder Träger innerer Schönheit zu bezeichnen. Es soll damit

die schuldige Rücksicht vor älteren, darunter ehrwürdigen Terminis, vor allem dem der „anhängenden Schönheit", nicht verletzt sein; aber da diese den Ergebnissen vorgeschrittener Analyse Rechnung zu tragen außerstande sind, so können sie andere als historische Bedeutung und Wertschätzung doch nicht in Anspruch nehmen.

Demnach stellen sich die Klassen ästhetischer Elementargegenstände endgültig unter folgenden Namen dar:

1. Einfache Gegenstände,
2. Gestalten,
3. Gegenstände von Wertschönheit,
4. Gegenstände von innerer Schönheit.

Daß es innerhalb dieser Einteilung Kreuzungen gibt, soll hier nur angemerkt, jedoch nicht näher ausgeführt werden.

Nun ist das ästhetische Verhalten innerhalb einer jeden der vier Klassen gesondert einer genauen psychologischen Analyse unterzogen worden; jetzt ist der Augenblick gekommen, die Ergebnisse zusammenzufassen und aus ihnen das Gemeinsame, Allgemeine, das offenbar das Wesen des ästhetischen Verhaltens überhaupt darstellen muß, zu abstrahieren.

Sie seien dazu in aller Kürze nochmals vorgeführt. Der ästhetische Zustand gegenüber einfachen Gegenständen und Gestalten gab sich zu erkennen als ein anschauliches Vorstellen, an das sich ein Gefühl, das Gefühl der ästhetischen Lust (oder Unlust), der Genuß im engeren Sinne, anknüpft. Ganz das gleiche zeigte sich bei den Gegenständen von Wertschönheit; denn ihr charakteristisches Unterscheidungsmerkmal liegt außerhalb des psychisch

Aktuellen. Und der Genuß an Gegenständen von innerer Schönheit erwies sich ebenfalls als ein Lustgefühl, das seine psychische Voraussetzung in einer anschaulichen Vorstellung hat, nämlich in der eines psychischen Vorganges, zumeist eines Einfühlungs- oder Anteilsgefühles.

Das gesuchte Allgemeine ist daraus leicht abzunehmen. Der ästhetische Zustand des Subjektes ist im wesentlichen ein (Lust- oder Unlust-)Fühlen zusammen mit einem anschaulichen Vorstellen, und zwar so, daß das Vorstellen die psychische Voraussetzung des Fühlens bildet. Die ästhetischen Gefühle sind Vorstellungsgefühle.*) Es fehlt dieser Charakteristik zur Vollständigkeit nur noch die Abgrenzung gegen die sinnlichen Gefühle.

Natürlich ist nun nicht gemeint, daß im Gesamtbewußtsein dessen, der sich augenblicklich im Zustande ästhetischen Genießens befindet, keine anderen psychischen Tatsachen vorkommen, als Vorstellen und Fühlen. Das gilt nur für den Teil des Gesamtbewußtseins, der unmittelbar und direkt eben ästhetisches Genießen ist. Auch wenn außer diesem nichts Wesentliches im Subjekte vor sich geht, was noch andere psychische Vorgänge mit sich brächte, so sind doch die Elemente und Bedingungen des ästhetischen Verhaltens selbst schon so geartet, daß sie

---

*) Vgl. Meinong, Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Werttheorie, Graz, 1894 S. 36. Dagegen desselben Forschers spätere Ansicht, wonach die ästhetischen Gefühle Annahmegefühle wären, „Über Annahmen", a. a. O. S. 210f. Zum unmittelbar Folgenden siehe ebenda, Kapitel 5 und 6.

relativ Fremdartiges mit sich führen. Besonders sind es Urteils- und Annahmetatbestände, welche so in den Gesamtbewußtseinszustand des ästhetisch Genießenden hineingeraten. Eingehend war davon bereits gelegentlich der Erörterung des Objektivs die Rede. Aber außer dem dort Besprochenen sind noch viele andere Fälle des Urteilens und Annehmens dem ästhetischen Verhalten — geradeso wie allem anderen entwickelten menschlichen Seelenleben — gleich einem Stützgewebe eingefügt. Schon der bloße Anblick des Kunstgegenstandes, etwa des Gemäldes, ruft unweigerlich das Wahrnehmungs- (Existenzial-) Urteil wach. Dann kommen die zahlreichen Erkennungsgedanken, welche sich an die dargestellten Dinge und Vorgänge knüpfen. Vor allem aber erfordert schon das Vergegenständlichen des Vorgestellten, das Denken mitbeteiligter Relationen und unanschaulicher Bestandteile eine außerordentliche, kaum zu überblickende Fülle von Urteilen und Annahmen. Sie bilden aber tatsächlich nur eine Art Stützgewebe, das sich immer und überall im Seelenleben vorfindet, daher für das ästhetische Verhalten nicht im geringsten charakteristisch ist und zu seinem Wesen nichts beiträgt. Dieses liegt vielmehr ausschließlich im Fühlen und in dem als Voraussetzung dazugehörigen anschaulichen Vorstellen.

Dabei ist es in der Hauptsache vollkommen gleichgültig, ob das Vorstellen der Sinnestätigkeit oder zentraler Anregung entspringt, ob es Wahrnehmungsvorstellung oder Phantasie-, Erinnerungsvorstellung ist. Freilich hat

die Wahrnehmungsvorstellung, sogar abgesehen von der besonderen Lebhaftigkeit und Sättigung, mit der sie sich vor den übrigen Vorstellungen auszeichnet, schon dadurch einen gewissen Vorzug, daß zu ihrem Zustandekommen ein ungleich geringerer Aufwand psychischer Energie notwendig ist, als für jene, was natürlich nur genußfördernd zur Geltung kommen wird. Daneben ist es aber eine völlig alltägliche Tatsache, daß auch reine Gedächtnisvorstellungen ästhetischem Genießen zugrunde liegen. So kann sich jeder halbwegs musikalisch Veranlagte Melodien und Tonstücke im Geiste, ohne Instrument, reproduzieren und sich dabei an ihnen ergötzen. Das gleiche gegenüber Gemälden oder Naturlandschaften wird der leisten, der für das anschauliche Vorstellen von Farben und Raumgestalten besonders disponiert ist. Der Genuß an Werken der Poesie kommt ja zum Teil auf diesem Wege zustande, wobei allerdings die sprachliche und plastische Kunst des Dichters besonders günstige Bedingungen herstellt. Und die Lust der Konzeption, in der des Künstlers Phantasie ihr Werk zum erstenmal erblickt, mag an Intensität leicht jeden anderen ästhetischen Genuß in Schatten stellen.

Sowohl Wahrnehmung als auch Gedächtnis und Phantasie können, jedes für sich, dem ästhetischen Gefühl seine Voraussetzung liefern. Der weitaus häufigste Fall ist jedoch der, daß sie dazu zusammenwirken. Die Psychologie lehrt, daß bei den meisten Wahrnehmungen, abgesehen von der Beisteuer, welche die Vorstellungsproduktion

leistet,*) reproduzierte Vorstellungselemente eine wichtige Rolle spielen, indem sie, unmittelbar assoziativ angeregt, das durch die Sinnesempfindung Gebotene ergänzen und mit ihm bisweilen zu einem einheitlichen Komplex verschmelzen.**) So sehen wir beim Ausblick in die ferne Landschaft die hintereinander liegenden Hügelzüge in verschiedener Entfernung, obwohl uns das Auge selbst von diesen Entfernungen direkt nichts bietet, als die sich schneidenden Konturen und die infolge Luftperspektive verschiedene Färbung.

Für den ästhetischen Genuß ist die Mitwirkung der Vorstellungsassoziation zur teilweisen Beistellung und Ergänzung des Vorstellungsmateriales von größter Bedeutung. Und zwar lassen sich im wesentlichen drei verschiedene Arten unterscheiden, in denen diese Mitwirkung zur Geltung kommt, wobei natürlich Übergangsformen nicht ausgeschlossen sind.

Im ersten Falle liegt die Sache so, daß die eigentliche Wahrnehmung von dem dem ästhetischen Genusse dargebotenen Gegenstande einzelne Elemente liefert, die ihrerseits durch Assoziation selbst wieder ästhetisch wirksame anschauliche Vorstellungen von anderen demselben Gegenstande zugehörigen Elementen wachrufen; dabei wird das durch Sinneswahrnehmung und das infolge Assoziation Vorgestellte in den einen einheitlichen Komplex des dem ästhetischen Genuß dargebotenen Gegenstandes zusammen-

*) Siehe S. 41.

**) Vgl. darüber etwa Wundt, Physiol. Psychologie[5] (Leipzig 1903) III. S. 528f.

genommen, so daß die Vorstellung von ihm nun mehr ästhetisch wirksame Eigenschaften aufweist, als die Sinneswahrnehmung allein geliefert hätte. Wenn auf einem Gemälde ein schwerer Sammtvorhang schön und naturgetreu gemalt ist, so gefällt er nicht nur durch die Farbe und den matten Glanz, sondern wir spüren auch gleichsam, wie weich und schmiegsam er sich anfühlt und wie er Geräusche dämpft. Zum ästhetischen Genuß einer Rose, einer Ananas gehört unbedingt die Vorstellung von ihrem Geruche, und die Assoziation stellt sie auch bei, sobald die Anregung, welche das Auge bietet, lebendig genug ist. Das geschulte musikalische Ohr hört beim Erklingen einer einstimmigen Melodie innerlich immer gleich die Harmonie in begleitenden Akkorden oder sonstigen Tonfiguren mit und hat an dem so entstehenden Gesamtkomplex höheren Genuß, als an der durch das äußere Hören allein gebotenen einstimmigen Melodie.

Es müssen aber nicht physische Merkmale sein, welche auf diese Weise durch assoziative Anregung vorgestellt, der komplexen Vorstellung des wahrgenommenen ästhetischen Gegenstandes einverleibt werden; es können auch psychische sein. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint nun alles Verstehen geistigen Ausdrucks von Stimmung und Einfühlung als teilweise Wirkung der Assoziation. Denn all das, was, wie sich bei der Analyse dieser Vorgänge gezeigt hat, als reproduzierte Vorstellung, vor allem der physischen Resonanz, an ihnen beteiligt, wird durch Assoziation im Beschauer lebendig.

Eine zweite Form, in der die Assoziation an Wahrge-

nommenes reproduzierte Vorstellungen als Gefühlsvoraussetzungen des ästhetischen Genusses beistellt, unterscheidet sich von der ersten dadurch, daß sie eigene, neue, gesonderte Gegenstände zur Vorstellung bringt, welche mit denen der Wahrnehmung nicht in einen einzigen komplexen Gegenstand zusammengenommen werden. Fechners Beispiel von der Orange kann hier angeführt werden, an dem er dartut, daß der ästhetische Eindruck, den der Anblick dieser Frucht hervorruft, durchaus nicht in seiner Gänze an ihr selbst hängt, sondern zum Teil an den Gedanken, die er in uns erweckt, den Gedanken an das gepriesene Land Italien mit seiner Sonne und seinem blauen Himmel, seinen immergrünen Hainen und seinen schönen, feurigen Menschen. Hierher gehört es auch, wenn mancher ein ausdrucksvolles Tonstück nur dadurch in seinem ganzen künstlerischen Gehalte zu genießen meint, daß er, wenn er es anhört, gleichzeitig allerhand mehr oder weniger ästhetisch wirksame Bilder von äußeren Ereignissen anschaulich an seinem geistigen Auge vorüber ziehen sieht. Bei Mendelssohns Venetianischen Gondelliedern versteht es sich, daß man an den mondbeglänzten Canal Grande denkt mit seinen schaukelnd dahingleitenden Gondeln und ihren dunklen Lenkern. Schließlich könnte ja alles, was bei der Auffassung eines sprachlichen Kunstwerkes über den Klang der Wörter und der Verse hinausgeht, hierher gezählt werden. — Natürlich wird man Assoziationen dieser zweiten Art nur dann der Schönheit des Ausgangsgegenstandes gutschreiben, wenn sie mit ihm in genügend allgemein wirksamen und halb-

wegs innerlich begründetem Zusammenhange stehen. Der ästhetische Wert eines mäßigen Gemäldes wird dadurch nicht erhöht, daß es an ein anderes, gutes erinnert, weil es etwa einmal neben diesem gehangen hat.

Die dritte Form der Assoziationswirkung dürfte die häufigste sein, schon deshalb, weil die Fälle der beiden anderen Formen nach und nach in sie überzugehen die Tendenz haben. Sie ist streng genommen keine aktuelle Vorstellungsassoziation, sondern nur deren emotionaler Niederschlag. Sie besteht nämlich darin, daß die Ausgangsvorstellung, welche ja hier wie sonst zumeist der Sinneswahrnehmung entstammt, eine zweite aktuelle Vorstellung, entweder nur eine Teilvorstellung oder auch die von einem neuen, eigenen ganzen Gegenstande, im Bewußtsein gar nicht wachruft, sondern bloß die Gefühlsbetonung einer solchen zweiten Vorstellung anklingen läßt. Der Vorgang ist ähnlich dem, auf dem die Wertschönheit beruht. Die Vorstellung V_1 ist hinlänglich enge und lange Zeit hindurch assoziiert mit einer zweiten Vorstellung V_2, die mit dem bestimmten Gefühle G_2 verbunden ist. Das führt nach und nach dazu, daß in dem psychischen Ablauf V_1—V_2 G_2 das V_2 gleichsam unter der Schwelle bleibt, nicht mehr ins Bewußtsein tritt, nicht mehr aktuell wird, sondern dispositionell bleibt, so daß nur V_1 und G_2 bewußt auftreten, die Vorstellung V_1 mit dem Gefühlston G_2 verbunden erscheint; und nur gelegentlich kommt noch V_2 zum Vorschein. Dabei ist das G_2 durchaus nicht immer ästhetisches Genußgefühl. Viel wichtiger, mannigfaltiger und bedeutungsvoller sind die

Fälle, in denen es Stimmung und Ausdruck, Einfühlungs- oder Anteilsgefühl ist, so daß es selbst erst Gegenstand ästhetischen Genusses wird.

Das ausgedehnteste und ergiebigste Feld für diesen eigenartigen Mechanismus assoziativer Gefühlsübertragung ist die Sprache mit ihren Wörtern. Die charakteristische Färbung, der besondere Gefühlston, der vielen Wörtern eignet, ist so zu verstehen. Am deutlichsten wird das, wenn man Synonyma, also verschiedene Ausdrücke für dieselbe Sache nebeneinander stellt, z. B. Palast — Palais, Gesicht — Antlitz, Vater — Papa, Haupt — Kopf, hebe dich von hinnen — fahr ab, usw. Der verschiedene Gefühlston, den die Wörter jeden Paares gegeneinander deutlich merken lassen, kommt natürlich nicht von ihrem verschiedenen Klange an sich, auch nicht von der Sache, denn die ist immer dieselbe, sondern entstammt der Sphäre, in der die Wörter zu Hause sind. Daß dabei mitunter Tropen aller Art dispositionell im Spiele sind, ist leicht zu bemerken.

Aber auch außerhalb der Sprache, auf dem Gebiet der Gegenstände selber läßt sich der gleiche Vorgang als wirksam erweisen. Für manchen wird das oben zitierte Beispiel von der Orange nicht unter den zweiten Fall, sondern hierher gehören; alle die genannten Vorstellungen von Italien usw. treten bei ihm nicht mehr aktuell ins Bewußtsein, aber die eigentümliche Gefühlsmischung, die sie erzeugen, umgibt doch auch für ihn noch die Orange — vorausgesetzt natürlich, daß er sich ihr überhaupt in ästhetischer Verfassung nähert — mit einer eigenen Stim-

mungssphäre. Die engen, krummen, schmutzigen Gassen orientalischer Städte nennen wir malerisch. Wir schreiben ihnen damit eine eigentümliche Gefühlsfärbung in der Vorstellung zu, eine Gefühlswirkung, die natürlich nicht unsere adäquate Reaktion auf Schmutz und üblen Geruch ist, sondern die, wenn man von etwa speziell äußerlich Malerischem, von Licht und Farbenspiel absieht, doch nur in latenten Assoziationen an fremdartiges, geheimnisvolles Leben mit seinen uralten Traditionen gründet. Eine Burgruine ist malerisch oder romantisch, nicht weil Verwahrlosung an sich gefällt, sondern wegen der eigenartigen Gefühlsbetonung der Dinge, die das geistige Auge — wenn es sich auftut — an ihnen zu sehen gewohnt ist.

Auf die geschilderten drei Formen und ihre Zwischenstufen läßt sich all das Viele, das die Vorstellungsassoziation für den ästhetischen Genuß leistet, zurückführen.

Mit der Unterscheidung von Wahrnehmungs- und Phantasie-(Gedächtnis-)Vorstellungen, bzw. mit der von wahrgenommenen und assoziativ oder sonst wie vom Subjekt hinzugebrachten Elementen des ästhetischen Gegenstandes hängt zum Teil auch die herkömmliche Auseinanderhaltung von Form und Gehalt zusammen. Nur muß dabei der Sinn des Terminus Wahrnehmung auf äußere, auf Sinneswahrnehmung eingeschränkt, dafür aber auf die an die Sinnestätigkeit unmittelbar sich anschließende Gestaltproduktion, die Zusammenfassung der Empfindungselemente zur anschaulichen Gestaltvorstellung ausgedehnt werden. Dann wird man so ziemlich sagen können, die

Form eines ästhetischen Gegenstandes ist das, was die Wahrnehmung von ihm bietet, (oder böte, wenn er nämlich nicht wirklich, sondern nur in Erinnerung oder Phantasie vorhanden ist); alles andere an ihm, also das, was der Genießende, durch die Form angeregt, in Phantasie, Reproduktion und innerer Wahrnehmung aus Eigenem hinzubringt, um dem Gegenstande ästhetisch gerecht zu werden, ist sein Gehalt.

Einen Beisatz erfordert diese Bestimmung mit Bezug auf die Poesie. Denn bei literarischen Kunstwerken gehörte nach dieser Bestimmung zur Form nichts weiter als der Klang der Wörter, Sätze, Verse, Strophen, Abschnitte, für sich und in ihren gegenseitigen Verhältnissen. Das entspricht jedoch dem, was man sich gewöhnlich unter der Form einer Dichtung, eines Romanes denkt, noch nicht in genügendem Maße. Näher dürfte man ihm kommen, wenn man bei literarischen Kunstwerken nicht nur, was an ihnen unmittelbar wahrnehmbar ist, zur Form rechnet, sondern auch noch, was wahrnehmbar wäre, wenn sich das, was sie erzählen, vor unserem Auge und Ohre abspielte. Doch scheint diese Bestimmung wieder um einiges zu weit zu gehen. Aber darin liegt nicht etwa ein Anzeichen dafür, daß der Gegensatz von Wahrnehmung und Phantasie mit dem von Form und Gehalt nichts zu tun hätte, sondern es ist nur die Folge von der Verschwommenheit dieses Begriffspaares.

Man kann ihm ja auch von anderer Seite her mit schärferer Fassung nicht beikommen. Am nächsten läge es noch, dies dadurch zu versuchen, daß man die Klassen

der ästhetischen Elementargegenstände auf Form und Gehalt aufteilt. Dann müßte wohl der Form die erste und die zweite Klasse, also die der einfachen Sinnesgegenstände und der Gestalten zufallen, dem Gehalte die vierte, d. i. die der inneren Schönheit, während die Wertschönheit zwischen beiden, allerdings der Form etwas näher, stehen bliebe. Auch dies würde aber dem herkömmlichen Gebrauch der beiden Termini keineswegs in jedem Falle entsprechen, abgesehen davon, daß man dem Gehalte eines Kunstwerkes nicht nur ihm zugehörige rein ästhetische Faktoren, sondern auch solche ethischer und allgemein philosophischer Natur zuzurechnen pflegt. Demgegenüber erweist sich jene zuerst versuchte Bestimmung, die sich in der Hauptsache auf die Unterscheidung von wahrgenommenen und assoziativ oder sonst wie hinzugebrachten Elementen stützt, immer noch als treffender.

Es lohnt sich jedoch nicht, dieser Sache weiter nachzugehen, da es ohnedies unmöglich wäre, eine scharfe begriffliche Fixierung zu finden, die dem jeweiligen, in der Tradition wohl begründeten Gebrauche dieser Termini stets gerecht würde. Damit ist ihnen natürlich keineswegs der Lebensfaden abgeschnitten. Wo begriffliche Schärfe nicht erforderlich ist, werden sie, wie so viele andere gegebenen Falles überaus bezeichnende Ausdrücke des wissenschaftlichen Wortschatzes stets zulässig und brauchbar bleiben.

Von den notwendigen begrifflichen Bestimmungen der ästhetischen Gefühle fehlt nun nur mehr eine, die, als

sich die Frage nach ihr das erste Mal aufdrängte,*) bis zur endgültigen Zusammenfassung zurückgestellt wurde. Es ist die Abgrenzung gegen die sinnlichen Gefühle.

Auch die sinnlichen Gefühle, z. B. das Wohlbehagen leichter, angemessener Sättigung oder eines lauen Bades, der Schmerz eines auf die Fingerspitzen ausgeübten übermäßigen Druckes, die Annehmlichkeit des süßen, das Widerliche des stark bitteren Geschmackes und vieles andere, was die einfachen Empfindungen besonders der niederen Sinne hervorrufen, sind zweifellos Vorstellungsgefühle, haben geradeso, wie es für die ästhetischen Gefühle ausgemacht wurde, anschauliche Vorstellungen (Wahrnehmungsvorstellungen, Empfindungen) zur Voraussetzung. Wodurch unterscheiden sie sich von den ästhetischen Gefühlen, warum sind sie von diesen zu sondern?

Die nunmehr auf dem ganzen Gebiete durchgeführte Analyse des ästhetischen Verhaltens hat vorläufig die Antwort auf diese Frage noch nicht gegeben. Das liegt aber gewiß nicht daran, daß die Unterscheidung tatsächlich gegenstandslos wäre, sondern nur daran, daß sich der Analyse der entsprechende Angriffspunkt nicht darbot. Es soll daher an dieser Stelle das unterscheidende Merkmal zunächst kurz mitgeteilt und in die Bestimmung der ästhetischen Gefühle eingefügt werden, während dem Nachweis seiner Richtigkeit der nächste Paragraph gewidmet sei.

An allen Wahrnehmungsvorstellungen, seien es einfache Empfindungen oder Komplexe von solchen, läßt

*) Siehe S. 78 f.

sich zweierlei in abstracto auseinanderhalten und unterscheiden. Das eine ist das, wodurch sie einander im Grunde gleichen, wodurch sie sich von psychischen Tatsachen anderer Art, z. B. den Urteilen oder den Gefühlen unterscheiden und was ihrer Art, als der der Empfindungen, Wahrnehmungsvorstellungen wesentlich ist. Das zweite dagegen unterscheidet sie gegeneinander so, daß sie Verschiedenes zum Bewußtsein bringen, daß sie Empfindungen von Verschiedenem sind, d. h. Verschiedenes zum Gegenstand haben. Die Empfindung von Rot, die Empfindung von Grün, die Empfindung vom Tone a, die Empfindung sauer, die Empfindung des Heißen und alle die unzähligen anderen Empfindungen sind trotz aller Verschiedenheit doch in etwas einander ähnlich, das sie gemeinsam haben, und das sie vor andern psychischen Tatsachen z. B. dem Gefühl der Unlust, etwa dem der Unlust an der Hitze, wesentlich und augenfällig unterscheidet.

Wir nennen das, was allen Empfindungen als solchen, dann allen Wahrnehmungsvorstellungen gemeinsam ist, den Empfindungs-, Vorstellungs*akt*; dagegen das, wodurch sie sich unterscheiden und verschiedene Gegenstände zum Bewußtsein bringen, ihren *Inhalt*. Akt und Inhalt sind gleichsam zwei, bis zu gewissem Grade von einander unabhängig variable *Seiten*, oder, allerdings in Wirklichkeit untrennbare, *Teile* an dem einen, unteilbaren, realen psychischen Tatbestande der Empfindung oder Vorstellung. Sie müssen immer zusammen sein, einen Empfindungsakt ohne Inhalt oder umgekehrt kann es nie geben. Wer sich die Sache leichter an den physiologischen Vorgängen,

die den Empfindungen im Gehirn entsprechen, zurecht legt, der stelle sich vor, daß an diesen physiologischen Vorgängen gewisse Teilvorgänge, Eigentümlichkeiten, Merkmale relativ konstant sind und immer wiederkehren, sofern es sich eben nur um Empfindungsvorgänge handelt, gewisse andere aber mit den verschiedenen Sinnesreizen wechseln, und zwar so, daß die beiden Teilvorgänge, der relativ konstante und der variable, von einander untrennbar sind und als ein einheitliches Ganze immer zusammen sein müssen. Dann ist jener der dem psychischen Empfindungs*akte*, dieser der dem psychischen Empfindungs*inhalt* entsprechende physiologische Teilvorgang.

Wenn nun auch die Empfindungen und Vorstellungen ein unteilbares Ganze sind, daher, falls sie als Ursache der Gefühle, die sich an sie anschließen, aufgefaßt werden, auch nur als Ganzes diese Ursche abgeben können, so hat es doch einen guten Sinn, von mehrerlei Wirkungen (hier Gefühlen) die eine dem besonderen Einflusse einer der unterscheidbaren Seiten des unteilbaren Ganzen, die andere dem einer anderen Seite zuzuschreiben. So ist ja auch z. B. ein Wasserfall gleichzeitig Ursache des Getöses und des Regenbogens, der erscheint, wenn die Sonnenstrahlen in gewisser Richtung einfallen; jenes durch die den stürzenden Wassermassen innewohnende lebendige Kraft, dieses durch ihr Lichtzerstreuungsvermögen, ebenfalls zwei verschiedene unabtrennbare Seiten an demselben Vorgange.

In diesem Sinne ist es gemeint, wenn nun zur Cha-

rakteristik der ästhetischen Gefühle gegen die sinnlichen konstatiert wird, daß für sie besonders der Inhalt der Vorstellungen, an die sie sich anschließen, maßgebend ist, für die sinnlichen dagegen der Empfindungsakt.

Fügt man nun diese Bestimmung, deren Legitimation der nächste Paragraph nachholen wird, in die Charakteristik der ästhetischen Gefühle ein, so wird sie vollständig und lautet:

Die ästhetischen Gefühle des Gefallens und Mißfallens sind Gefühle der Lust, oder Unlust, als deren psychische Voraussetzung anschauliche Vorstellungen fungieren, und zwar so, daß es besonders ihr Inhalt ist, der dabei gefühlsanregend und gefühlsbestimmend zur Geltung kommt. Der ästhetische Zustand ist im wesentlichen dieses Gefühl zusammen mit seiner Voraussetzung. Als Voraussetzung dienen anschauliche Vorstellungen von Gegenständen, die sich in mannigfaltigster Art aus den ästhetischen Elementargegenständen zusammensetzen.

* * *

2. Inhaltsgefühle — Aktgefühle.

An jeder Empfindung — worunter hier die psychische Tatsache, der psychische Vorgang, nicht das Empfundene verstanden ist — wie an jeder Vorstellung überhaupt läßt sich, wie gesagt, Akt und Inhalt unterscheiden. Ein Gefühl, das eine Empfindung oder Vorstellung zur Voraussetzung hat, kann vorzugsweise von ihrem Akte bestimmt

und von ihrem Inhalte relativ unabhängig sein, es kann aber auch umgekehrt wesentlich vom Inhalte abhängen, so daß es gegen den Akt in der Hauptsache gleichgültig ist. Im ersten Fall ist es ein Aktgefühl, im zweiten ein Inhaltsgefühl.*)

Wenn ich eine etwa auf der Geige gespielte Melodie höre, so habe ich die durch Empfindung vermittelte Wahrnehmungsvorstellung von ihr; wenn ich sie mir, nachdem die Geige verstummt ist, im Geiste reproduziere, erscheint sie mir in einer Gedächtnisvorstellung. Die beiden Vorstellungen, die Wahrnehmungs- und die Gedächtnisvorstellung, haben den gleichen Inhalt; wodurch sie sich so sehr von einander unterscheiden, das liegt in ihrem Akte. Das Gefühl des Wohlgefallens an der Melodie entsteht nun sowohl, wenn ich sie höre, als auch, wenn ich sie nur im Geiste reproduziere. Es hängt also in der Hauptsache nicht am Akt, sondern am Inhalt; es ist ein Inhaltsgefühl. Wenn es auf die Gedächtnisvorstellung im ganzen nicht so lebhaft anspricht, wie auf die Wahrnehmungsvorstellung, so liegt das zunächst daran, daß die Melodie durch sie vielleicht doch nicht so gut wiedergegeben ist, wie durch diese, dann aber auch wohl daran,

*) Eine kritische Betrachtung der verschiedenen Gefühlstheorien dürfte ergeben, wie leicht sich die Unterscheidung von Akt- und Inhaltsgefühlen gerade denen unter ihnen einfügt, die heute die meisten Chancen, das Richtige zu treffen, haben, nämlich denen, die in den Gefühlen im wesentlichen das psychische Ergebnis zwischen Energieverbrauch und Energiezufuhr des fühlenden Organismus erblicken. Vgl. dazu etwa die Darstellung bei Alfred Lehmann, „Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens", Leipzig 1892, S. 152 ff.

daß das Reproduzieren eine viel größere Arbeit ist, als das Hören, also für das Fühlen ungünstigere Bedingungen schafft, und bei ihm die sinnlichen Gefühle ausbleiben, die allenfalls beim Hören, durch den Empfindungsakt hervorgerufen, die Lustintensität erhöhen.

Ein deutlicher Fingerzeig dafür, daß Akt und Inhalt gesonderte Gefühlswirkung haben oder wenigstens haben können, liegt in solchen Fällen, in denen sie gleichzeitig und mit entgegengesetzter Qualität auftreten. Der Anblick von Licht und Glanz ist lustbetont. Steigert sich aber die Helligkeit bis zu sehr hohem Grade, so ändert sich die Sache; in die Sonne zu schauen ist geradezu schmerzhaft. Trotz dieser Unlust aber ist der Anblick des intensiv hellen Glanzes schön, ja schöner noch als der des matteren; er gewährt, so weit es auf seinen Inhalt ankommt, hohe Lust, und man verschafft sich, sofern das Auge es verträgt, gerne den Genuß seiner blendenden Schönheit. Ein und dieselbe Empfindung ist gleichzeitig von Lust und Unlust begleitet; von Unlust wegen der bis an die Grenze des Möglichen gesteigerten Intensität des Empfindungsaktes, von Lust infolge ihres Inhaltes. Die Unlust ist hier sinnliches Gefühl, die Lust ästhetisches; die Blendung ist unangenehm, aber der Glanz ist schön. Man sage nicht, es komme da zur Lichtempfindung noch anderes hinzu und das sinnliche Gefühl sei von begleitenden Nebeneffekten, etwa reflektorischen Abwehrbewegungen im Sehorgan hervorgerufen. Wer den Versuch macht, merkt außer dem keineswegs schmerzhaften Hervorquellen der Tränenflüssigkeit gar nichts von Nebenempfindungen; das Sehen

selbst ist schmerzhaft, geradeso wie die höchsten hörbaren Töne, wenn sie genügende Intensität haben, einen stechenden Schmerz im Ohr erregen. Was sollten es auch für Bewegungen sein und welcher Organe, die so schmerzhaft wären? Es ist nichts dergleichen denkbar. Die Unlust rührt vielmehr von der zu intensiven Tätigkeit des überreizten Sehnervs (und seiner zentralen Adnexe?) her, also vom Akte des Sehens selbst.

Solche Fälle, in denen Inhalts- und Aktgefühl entgegengesetzte Vorzeichen haben und beide merklich sind, gehören jedoch zu den seltenen Ausnahmen. Die Regel ist, daß sie bei gleichem Vorzeichen miteinander verschmelzen, oder daß das eine vor dem anderen wegen zu geringer Intensität verschwindet.

Daß die sinnlichen Gefühle wirklich Aktgefühle sind, ergibt sich aus allerlei Beobachtungstatsachen.

Vor allem erweisen sie sich tatsächlich abhängig von Qualität und Intensität des Aktes. Man weiß, daß alle Empfindungen, wenn sie über eine gewisse Stärke hinaus gesteigert werden, unangenehm, schmerzhaft werden. Ein allzu intensiver Geruch, auch wenn er sonst zu den Wohlgerüchen gehörte, ist lästig. Und daß in solchen Fällen mit der gesteigerten Intensität des Inhaltes auch die des Aktes gesteigert ist, wird wohl keinem Widerspruch begegnen. — Mit einer gewissen Änderung der Qualität des Aktes aber gehen die sinnlichen Gefühle ganz verloren oder wenigstens auf eine kaum merkliche Intensität herunter. Diese Änderung liegt in dem Übergange der Empfindung (Wahrnehmung) in eine reproduzierte Vor-

stellung. Denn eine inhaltliche Veränderung ist das nicht. Man kann den gleichen Inhalt empfinden, z. B. den gleichen Ton, und in der bloßen Phantasie vorstellen; es ist also eine Änderung des Aktes und zwar nach seiner Qualität. Bei dieser Änderung des Aktes nun verlieren sich die sinnlichen Gefühle — ganz im Gegensatz zum Verhalten der ästhetischen. Eine Melodie ist, wenn ich sie höre und wenn ich sie bloß vorstelle, lustbetont. Denn dies kommt auf Rechnung des Inhalts, und der braucht durch den Übergang von Wahrnehmung auf Reproduktion nicht berührt zu werden. Aber ein Nadelstich, ein Zahnschmerz, den ich mir nur vorstelle, tut nicht weh, und dem Hungernden hilft das bloße Vorstellen des Sattseins zu keinem Wohlbehagen. Es gibt keine, oder nur ungemein schwache sinnliche Phantasiegefühle — ganz im Gegensatz zur relativ hohen Intensität der inhaltlichen Phantasiegefühle.

Die Zugehörigkeit der sinnlichen Gefühle zum Empfindungsakt äußert sich auch darin, daß sie im Bewußtsein eine gewisse Gleichgültigkeit gegen den Inhalt der Empfindung, die sich als ihre Voraussetzung erweist, erkennen lassen. Bei hochgradigem sinnlichen Schmerz ist die zugehörige Empfindung (bzw. ihr Inhalt) im Bewußtsein gar nicht aufzufinden, z. B. bei Brandwunden, oder wenn ja, so scheint er zum Schmerzgefühl in gar keinem rechten Verhältnisse zu stehen, wie etwa die Empfindungen des Drückens und Ziehens in einem schmerzenden Zahn. An intensiver sinnlicher Lust ist das gleiche zu beobachten. Aber auch an mittleren Stärkegraden läßt sich dies bestätigen. Wenn man bei

lustvollen Inhaltsgefühlen willkürlich fördernd einzugreifen sucht, um sie nur ja recht zu genießen, lenkt man die Aufmerksamkeit auf ihren Gegenstand, drängt also den Inhalt ihrer Voraussetzungsvorstellung möglichst in den Vordergrund des Bewußtseins; man versenkt sich in den ästhetisch zu genießenden Gegenstand. Wer aber sinnliches Lustgefühl möglichst ausschöpfen will, z. B. das Wohlbehagen am Morgen beim Erwachen aus gesundem Schlafe oder die Annehmlichkeit eines erfrischenden Bades, der überläßt sich ihm möglichst unbekümmert und hat nicht acht auf die verschiedenen zugrunde liegenden Empfindungen. Selbst bei den Empfindungen der höheren Sinne gilt dies noch. Wenn man nach längerer die Augen anstrengender Arbeit zur Erholung spazieren geht, genießt man nun die bloße Lust des Schauens und läßt den Blick schweifen, unbekümmert um die Gegenstände, die sich ihm darbieten, und gewiß noch unbekümmerter um gewisse Spannungs- und Entspannungsempfindungen im Sehorgan. — So ist es begreiflich, daß sich die sinnlichen Gefühle gerade bei den an verschiedenen Inhaltsqualitäten armen niederen Sinnen besonders aufdrängen; bei der geringen Variabilität des Inhalts herrscht das dem Akt Zugehörige, also auch das Aktgefühl vor.

Auch an der psychischen Tatsache des Urteilens ist Akt und Inhalt zu unterscheiden, und auch da entsprechen dieser Unterscheidung zweierlei Arten von Gefühlen, in denen beiden zwar das Urteil Voraussetzung des Gefühles ist, aber so, daß es einmal vorwiegend auf seinen Inhalt,

das andere Mal auf seinen Akt ankommt. Hier hat dieser Gegensatz in der heutigen Psychologie bereits Anerkennung und Vertretung gefunden.*) Die Unterscheidung der Urteilsgefühle in Wert- und Wissensgefühle beruht darauf; dieses gehört dem Urteilsakt, jenes dem Inhalte zu. Das Wissensgefühl ist die bloße Lust am Urteilen, am Wissen, gleichgültig wovon das Urteil oder Wissen handelt; die Evidenz, die klare Einsicht in die Notwendigkeit und Wahrheit eines Urteils läßt sie am deutlichsten spüren. Der Forscher, dem es, unbekümmert um das Ergebnis seiner Arbeit und um den speziellen Inhalt des Erforschten, nur um Wissen und Einsicht zu tun ist, gleichviel wie es ausfällt, und der Neugierige sind seine Hauptträger. Das Eintreten des Wertgefühles hängt vom Inhalt des Urteiles ab, vom Objektiv, auf das es gerichtet ist. Ob ein Ereignis mir Freude macht, bestimmt sich nach der Natur dieses Ereignisses; der Neugierige hat Lust am Wissen selbst, ob das Ereignis nun so oder so beschaffen ist. Der Gegensatz von Lust und Unlust hängt bei dem Wertgefühl vom Objektiv (und dieses vom Inhalt) ab, beim Wissensgefühl von der Beschaffenheit des Urteilsaktes. Ist dieser unvollkommen, gestört, erschwert, so neigt das Wissensgefühl zur Unlust; vor allem im Falle des Zweifelns. Das Wertlustgefühl schlägt in Unlust um, wenn das erfreuliche Objektiv etwa negiert wird, und um so mehr, je bestimmter und gewisser die Negation ist;

---

*) Meinong, Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Werttheorie, Graz 1894 S. 36 ff. Höfler, Psychologie, Wien 1897. S. 400 ff.

so ergeht es z. B. dem aus Amerika herbeieilenden Fite Krey im „Jörn Uhl“, wie er sieht, daß die totgeglaubte Erbtante nicht gestorben ist. — Die Wertgefühle finden sich, wenn ihre Voraussetzung gelegentlich einmal kein Urteil ist sondern nur eine Annahme, als Phantasiegefühle wieder. Denn die Annahme kann den gleichen Inhalt haben wie das Urteil. Die Wissensgefühle dagegen haben, gerade so wie die sinnlichen Gefühle, keine entsprechende Vertretung in der Phantasie, es gibt keine Wissensphantasiegefühle; der psychische Akt der Annahme ist ein qualitativ anderer als der des Urteils und entbehrt der hohen gefühlsanregenden Kraft, der diesem eignet.

Die Unterscheidung von Akt und Inhalt der Voraussetzung macht sich also in beiden Hauptklassen von Gefühlen geltend, bei den Vorstellungsgefühlen sowohl wie bei den Urteilsgefühlen. Von den Vorstellungsgefühlen sind die Aktgefühle die sinnlichen, die Inhaltsgefühle die ästhetischen Gefühle. Die Urteilsgefühle scheiden sich durch Akt und Inhalt ihrer Voraussetzung in Wissens- und Wertgefühle.

* * *

3. Der ästhetische Wert der niederen Sinne und der sinnlichen Gefühle.

Es entsteht nun die Frage, warum denn die sinnlichen Gefühle nach allgemeiner Ansicht nicht zum ästhetischen Genießen gehören. Lustgefühl bleibt Lustgefühl, ist immer ein Genießen. Wieso sollen denn die sinnlichen Gefühle, bloß weil sie vorwiegend vom Vorstellungs*akt* abhängen,

etwas so wesentlich anderes sein wie die ästhetischen — zumal wir ja doch wissen, daß die Gefühle in ihrem Kern, dem rein emotionalen Faktor, eine andere qualitative Differenzierung als die in Lust und Unlust nicht aufweisen, es also im Grunde verschiedene Arten der Lust gar nicht gibt?

Diese Frage hätte nur dann eine gewisse Berechtigung, wenn sich vor unserem Bewußtsein die sinnlichen Gefühle von den ästhetischen wirklich gar nicht unterschieden. Nun vergleiche man aber doch irgend eine körperliche Unlust, z. B. Zahnschmerz oder das Stechen, das man beim Hören der höchsten Töne im Ohr verspürt, mit dem Mißvergnügen an einer verstimmten Quinte, und man wird zugeben, daß, wenn diese Verschiedenheit nicht genügt, eine Art Scheidung zu begründen, zum mindesten ebenso gut auch noch die Wert- und Wissensgefühle, überhaupt alle anderen Gefühle ins ästhetische Genießen mit einbezogen werden könnten.

Es liegt also schon eine phänomenale d. i. in die Erscheinung tretende Verschiedenheit vor, und noch dazu eine so auffallende, daß man der populären Anschauung gewiß Recht geben kann, wenn sie von jeher das Sinnliche von dem Ästhetischen geschieden hat. Die psychologische Analyse erkennt, wie wir gesehen haben, das Wesentliche dieser Verschiedenheit vor allem darin, daß die sinnlichen Gefühle im Gegensatz zu den ästhetischen einen merkwürdig losen Zusammenhang mit dem Inhalt bzw. Gegenstand ihrer Voraussetzungsvorstellung (Empfin-

dung) haben — was eben darauf zurückgeht, daß sie Aktgefühle sind.

Das ist aber nicht das Einzige, sondern nur die Wurzel alles dessen, weshalb die sinnlichen Gefühle dem Menschen das Gleiche wie die ästhetischen nicht annähernd bieten und bedeuten können.

Zunächst ist es eine unmittelbare Folge aus ihrer relativen Unabhängkeit vom Inhalte, daß sie, der Möglichkeit irgend mehrgestaltiger Differenzierung bar, arm und eintönig sein müssen. Der Reichtum des Gefühlslebens an verschiedenartigen Gestaltungen ist ja doch nur eine Folge der Mitwirkung intellektueller Momente, in erster Linie seines Zusammenhanges mit der Welt der Gegenstände. Ist dieser Zusammenhang gelockert, so verliert das Gefühl die Mannigfaltigkeit und wird zum ewigen Einerlei.

Des weiteren folgt aus demselben Umstande, daß die sinnlichen Gefühle zum Gebiete der sogenannten höheren Werte fast gar keine unmittelbaren Beziehungen haben. Die ethischen Werte sowohl wie die Erkenntnis sind auf Gegenstände gerichtet. Was mit den Gegenständen wenig oder nichts zu tun hat, dem fehlt, sofern es nicht selbst Gegenstand wird, die natürlichste Verbindung mit den genannten Gebieten.

Schließlich finden sich die sinnlichen Gefühle, wenn nicht immer, so doch gewiß in den weitaus meisten Fällen in unserem Körper oder an dessen Oberfläche lokalisiert. Damit entfernen sie sich nur noch mehr von der Sphäre des Ästhetischen. Nicht deshalb, weil den ästhetischen

Gefühlen eine solche Lokalisation fremd ist. Wohl aber deshalb, weil sie durch diese Lokalisation zum Wohl und Wehe unseres Körpers in allernächste Beziehung treten*) und dadurch überaus kräftige Impulse zu emotionalen Regungen geben, die geradezu den Gegenpol des ästhetischen Verhaltens ausmachen, nämlich zu Wertgefühlen.

In den genannten drei Beziehungen zeigen die rein sinnlichen Gefühle übrigens nur die höchste Steigerung desjenigen Verhaltens, das sich bei den Empfindungen der niederen Sinne auch schon an den sie begleitenden Inhaltsgefühlen beobachten läßt.

Es ist nämlich unrichtig zu meinen, daß es nur rein sinnliche Gefühle wären, die die Empfindungen des Geruchs-, Geschmacks-, des Temperatur- und Drucksinnes in uns auslösen. Nur soviel ist richtig, daß auf diesen Sinnesgebieten, im Verhältnis zur geringen Zahl der verschiedenen ihnen zur Verfügung stehenden Inhaltsqualitäten, zur geringeren Zusammengesetztheit und Prägnanz der Inhalte die Aktgefühle deutlicher hervortreten und eine größere Rolle spielen. Daß die Inhaltsgefühle daneben nicht gänzlich verschwinden, ist angesichts der Tatsachen, die zeigen, wie deutlich beim Geruch, bis zu gewissem Grade aber auch beim Geschmack und beim Tastsinn die

---

*) Volkelt spricht von einem Sichaufdrängen unserer „Leiblichkeit" in diesen Gefühlen. (Der ästhetische Wert der niederen Sinne, Zeitschr. für Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane Bd. 29, S. 209 ff.). Worauf es bei dieser Leiblichkeit ankommt, das dürfte wohl in der oben berührten Beziehung zu Wertgefühlen liegen.

Qualitäten des Gefühles von der Qualität des Empfindungsinhaltes abhängen, gar nicht zu bestreiten. Die Lust an einem Wohlgeruch, an einer angenehmen Geschmacksempfindung ist durchaus nicht r e i n sinnlicher Natur, es ist auch Inhaltslustgefühl dabei, wenn auch vielleicht von nur geringer Intensität. Doch stehen diese Inhaltsgefühle schon so sehr an der Grenze des ästhetischen Gebietes, sie sind so arm im Verhältnis zu dem, was Auge und Ohr bieten, daß sie die geringe Schätzung, mit der sie von seiten des ästhetischen Genießens bedacht werden, wirklich verdienen.

Aber man darf dabei nicht vergessen, daß es sich hier nur um einen Grad- nicht einen Artunterschied handelt. Die Inhaltsgefühle der niederen Sinne sind von geringerer ästhetischer Verwertbarkeit, sie leisten weniger als die höheren. Und dies hat seinen Grund in ganz ähnlichen Umständen, wie bei den sinnlichen Gefühlen.

Auch die ästhetischen Gefühle der niederen Sinne weisen wegen der geringen Zahl verschiedener Qualitäten, die — vom Geruch abgesehen — den einzelnen dieser Sinne zur Verfügung stehen, eine gewisse Armut auf. Auch von ihnen gilt, daß sie mit den höheren Werten so gut wie keine unmittelbaren Berührungspunkte haben und daß sie zu unseren vitalen Funktionen in viel zu enger Beziehung stehen, um nicht allzuleicht durch Anregung von Wertgefühlen den ästhetischen Zustand des bloßen Anschauens zu stören.

Aber das ist noch nicht alles. Die Empfindungen der höheren Sinne gelangen dadurch zu besonderer ästhe-

tischer Bedeutung, daß sie sich zu unendlich mannigfaltigen, hoch zusammengesetzten Komplexen aneinanderfügen, deren Gegenstände — man denke an Akkorde, Melodien, Ornamente usw. — selbst wieder ästhetischen Genuß bringen. Das geht den niederen Sinnen vollständig ab. Ihre Empfindungen bleiben meist in ihrer abgeschlossenen Einfachheit und werden vom Spiele der gestaltenbildenden Vorstellungsproduktion nur wenig ergriffen.*) Daran liegt es auch zum Teile, daß wir das, was sie uns vermitteln, nicht, wie etwa beim Auge, sofort als äußeren Gegenstand auffassen — wiederum eine Beeinträchtigung ihres ästhetischen Wertes. Schließlich ist ihnen auch das noch entzogen, was das Auge und das Ohr zu Vermittlern der allerhöchsten ästhetischen Genüsse macht: der seelische Ausdruck. Alles, wodurch sich das Innenleben äußerlich spiegelt, liegt im Bereiche des Gesichtes und des Gehörs;

---

*) In der Einfachheit der Voraussetzung hat man zumeist das Wesen des sinnlichen Gefühls zu finden gemeint und sie zu den ästhetischen Gefühlen dadurch in Gegensatz gestellt, daß diesen komplexe Vorstellungen als Voraussetzungen zukommen. Man trifft damit aber nur einen graduellen Unterschied zwischen den Inhaltsgefühlen der höheren und der niederen Sinne, und nicht den wesentlichen Unterschied zwischen sinnlichen und ästhetischen Gefühlen. Eines der unerträglichsten sinnlichen Unlustgefühle wird durch intermittierende Lichtempfindung hervorgerufen, wie sie sich z. B. einstellt, wenn man einen Holzgitterzaun entlang geht, durch den das Sonnenlicht schräg auf das Auge fällt. Die Gesichtswahrnehmungsvorstellung, die man dabei hat, ist der des Trillers unter den Gehörswahrnehmungen ziemlich analog, und gewiß Vorstellung eines Komplexes. Und trotzdem ist das Unlustgefühl, das sie erregt, ein ausgesprochen sinnliches, während der Triller ästhetisch wirkt. Es gibt übrigens auch intermittierende Gehörsempfindungen, die sinnliche Unlust hervorrufen. —

die niederen Sinne haben keinen Anteil daran. Höchstens dem Geruche könnte man ihn vielleicht nicht ganz und gar absprechen, insoferne z. B. dem Verständnis des treffenden Vergleiches, der Duft sei die Seele der Blumen, doch gewisse Erfahrungen am Menschen entgegenzukommen scheinen.

Nach alledem ist es wohl begreiflich, warum die Inhaltsgefühle der niederen Sinne hinter denen der höheren an ästhetischer Bedeutung so weit zurückstehen. Nicht begreiflich aber wäre es, wie durch die genannten Unterschiede eine wesentliche Artverschiedenheit begründet sein sollte; und gewiß würden sie nicht genügen, die augenfällige tatsächliche Andersartigkeit etwa des körperlichen Schmerzes gegen irgend ein ästhetisches Gefühl zu erklären. Diese liegt aber auch nicht an ihnen, sondern daran, daß das sinnliche Gefühl eben Aktgefühl, das ästhetische Inhaltsgefühl ist. Was nun die niederen Sinne an Inhaltsgefühlen bieten, das ist in allen seinen Bestimmungen nur graduell von dem verschieden, was die der höheren Sinne auszeichnet. Man muß sie daher der Natur der Sache nach auch als ästhetische Gefühle gelten lassen, doch liegen sie bereits hart an der Grenze des ästhetischen Gebietes und besitzen nur mehr höchst geringe ästhetische Bedeutung und Leistungsfähigkeit.

Somit ist erklärt, warum sinnliche Lust und das Vergnügen an den Empfindungen der niederen Sinne nicht als ästhetischer Genuß gelten. Dies betrifft die Gefühle selbst, welche durch die Empfindungen der niederen Sinne hervorgerufen werden. Etwas ganz anderes ist gemeint

und anders fällt daher auch die Antwort aus, wenn nicht darnach gefragt ist, ob die Lust an einem Wohlgeschmack ästhetischer Genuß ist, sondern wenn diese Lust selbst Gegenstand ästhetischer Betrachtung sein soll und es sich darum handelt, ob sie es sein kann und dabei etwa ästhetischer Genuß zustande kommt.

Daß seelisches Verhalten, besonders emotionaler Natur, vielfach Gegenstand ästhetischer Betrachtung ist, wurde ja schon bei der Behandlung des Einfühlungs- und des Anteilsgenusses ausführlich besprochen. Ist nun ein gleiches anschauliches Betrachten auch jenem seelischen Verhalten gegenüber möglich, das in sinnlicher Lust oder sinnlichen Schmerz oder im Vergnügen an den Empfindungen der niederen Sinne besteht, und wenn ja, gewährt es ästhetischen Genuß, so daß die in Rede stehenden Gebiete wenigstens auf diesem indirekten Wege zu höherer ästhetischer Bedeutung gelangen? Kann die Kunst — eine Anwendung der aufgeworfenen Frage — Lust und Unlust der niederen Sinne darstellen und dabei auf begründeten Beifall hoffen?

Die Antwort muß im allgemeinen bejahend ausfallen, und zwar mit Rücksicht auf die Tatsachen des Kunstschaffens und Kunstgenießens wie nach psychologischen Einsichten. Sie wird aber auch gewisse Einschränkungen anzuerkennen haben.

Die Darstellung von Tafelfreuden ist kein seltener Vorwurf der Malerei. Manches gelungene Genrebild zeigt den Feinschmecker, wie er, mit vor Vergnügen glänzenden, begehrlichen Augen seinem leckeren Geschäft

obliegt. Auch manche Stilleben, besonders Fruchtstücke sind da zu erwähnen. Die ästhetische Würdigung eines Bildes, das z. B. eine großbeerige, durchscheinende Traube, eine halbe Aprikose mit ihrem rötlichen, zarten, saftigen Fleische, dazu ein halbgefülltes grünes Glas mit Rheinwein zeigt, erfordert etwas von Einfühlung in den Gaumengenuß, den solche Gegenstände gewähren, wenn diese auch natürlich nicht die ganze ästhetische Wirkung dabei ausmacht. Die Dichter sprechen viel vom linden Fächeln der Frühlingsluft und von Blütenduft, und fordern uns dadurch zum Nacherleben dieser Freuden auf. So zeigt sich an hundert Beispielen, daß die Kunst auf die Darstellung der durch die niederen Sinne getragenen Genüsse keineswegs verzichtet und oft durch sie beträchtliches ästhetisches Gefallen erzielt.

Dies steht natürlich keineswegs in Widerspruch mit der zuvor betonten ästhetischen Minderwertigkeit der niederen Sinne und ist vielmehr psychologisch ganz gut begreiflich. Hier handelt es sich ja nicht um die niederen Genüsse selbst, sondern um ästhetische Einfühlung in dieselben. Die Einfühlung besteht aber bekanntlich im anschaulichen (Wahrnehmungs-)Vorstellen der nachzuerlebenden psychischen Tatsachen, und diese anschauliche Vorstellung erweckt eben das ästhetische Lustgefühl. Es ist zu dieser anschaulichen Vorstellung freilich das aktuelle Vorhandensein der nachzuerlebenden psychischen Tatsachen im Subjekt erforderlich; dieser Forderung wird aber tatsächlich Genüge geleistet, indem durch die gedächtnismäßig reproduzierten Vorstellungen von Geschmack,

Geruch usw. das dazu gehörige Lustgefühl, allerdings nicht als wirkliches, sondern nur als Phantasiegefühl angeregt wird. Denn diese Lustgefühle haben ja, als Inhaltsgefühle, eine entsprechende Vertretung in der Phantasie. Die wirklichen Gefühle der Lust oder Unlust, welche durch Empfindungen der niederen Sinne ausgelöst werden, dürften vom Subjekte selbst erlebt, nur in den seltensten Fällen von diesem noch ästhetisch betrachtet werden können, weil sie, noch obendrein mit starker sinnlicher Beimischung, in der Regel zu stark sind und selbst schon zu sehr das Bewußtsein absorbieren.

Anders steht es mit der ästhetischen Verwertbarkeit der Darstellung rein sinnlicher Gefühle. Für diese gibt es, da sie Aktgefühle sind, keine oder nur ganz ungenügende Phantasiegefühle, durch welche sie vertreten sein könnten. Sie können also nicht in der Phantasie zum Zweck ästhetischen Genusses angeschaut werden, und sie selbst, die sinnlichen Ernstgefühle, lassen die ästhetisch genießende Selbstanschauung schon gar nicht zu. Es gibt demnach keine ästhetische Einfühlung in sinnliche Gefühle. Sie sind nicht nur selbst kein ästhetisches Genießen, sondern auch als Gegenstand für den ästhetischen Genuß verloren.

Dies läßt sich in der Praxis der Kunstanschauung bestätigen. Die Darstellungen körperlichen Schmerzes wirken nicht dadurch, daß man den körperlichen Schmerz durch die Wahrnehmung seiner äußeren Zeichen in der Phantasie nacherlebt. Denn das geht nicht und man bleibt weit davon entfernt. Wenn man sich noch so sehr in

den Gehalt etwa von Sodomas „heiligem Sebastian", in dessen Körper zahllose Pfeile stecken, versenkt, verspürt man wohl Grauen und Entsetzen, auch Mitleid mit dem Märtyrer und Bewunderung seiner Größe, dann Abscheu vor seinen Peinigern, an Einfühlungsgefühlen seine innere Erhebung und Verklärung, seine Zuversicht, aber von wirklich körperlichem Schmerz regt sich nichts. Es sind nur gewisse Tast- und Druckqualitäten und deren eigentümliche Anordnung, was wir vorstellen, wenn wir an stechende, brennende Schmerzen denken, aber der Kern, das „Wehtun" fehlt dabei. Was wir von Unlust etwa mit dem Gemarterten fühlen, das könnte geradesogut ein Miterleben von seelischem Schmerz sein; und dies kommt besonders dort zur Geltung, wo eben seelischer Schmerz auch ausgedrückt ist, wie etwa in Bildern des Gekreuzigten die tiefe Trauer, Wehmut und Hingebung. Der rein körperliche Schmerz ist in der Phantasie nicht nachzufühlen.

Es gibt wohl besonders sensitive Naturen, die, wenn sie etwas von körperlichen Verletzungen sehen oder hören, körperliche Unlust eigener Art, Schauder, Schüttelgrauen, unter Umständen Üblichkeiten bekommen. Das sind aber assoziativ erregte Gemeingefühle und nichts weniger als ein phantasiemäßiges Nacherleben des angeschauten sinnlichen Schmerzes.

Vollkommen analog liegt der Sachverhalt in betreff der allfälligen Darstellung des Ekelgefühls und des Ekelhaften. Auch für dieses Gefühl gibt es ein bloßes Nacherleben in der Phantasie nicht; es ist ein Aktgefühl. Die Bedingungen, die sonst an Stelle von Ernstgefühlen Phan-

tasiegefühle auslösen, nämlich der Ersatz der Wirklichkeit durch bloßen Schein, versagen hier. Denn ein etwa gemaltes ekelhaftes Ding ruft, wenn es naturgetreu genug ist, um überhaupt Wirkung zu tun, sogleich wirklichen Ekel hervor. Für die assoziativen Leitungen, welche von den zentralen Partien des Sehorganes aus jene eigentümlichen Körperempfindungen auslösen, welche vom Gefühl des Ekels begleitet sind, ist es einerlei, ob das Auge Wirklichkeit oder Schein vor sich hat; der Effekt ist der gleiche, nämlich wirklicher Ekel. Und daß dieses das Bewußtsein so ganz erfassende Gefühl ein besonderes Anschauen zum Zweck ästhetischen Genusses nicht mehr zuläßt, ist begreiflich. Nun kommt aber noch hinzu, daß bei einem ekelhaften Gegenstande gemäß der ganzen Situation auch für die sonstigen Beziehungen, die beim körperlichen Schmerz z. B. einen Zusammenhang mit ästhetisch wirksamen Gegenständen herbeiführen, keine Gelegenheit ist. Daher die von jeher anerkannte völlige ästhetische Unbrauchbarkeit des Ekelhaften.

Was sich an diesen beiden Beispielen sinnlicher Unlust ergeben hat, das gilt in ganz derselben Weise auch für die verschiedenen Arten rein sinnlicher Lust.

Wo aber die künstlerische Scheinwelt der ästhetischen Betrachtung einen psychischen Zustand darbietet, der nicht r e i n sinnlicher Natur ist, sondern sich aus solchen Elementen mit I n h a l t s gefühlen niederer Sinne mischt, da werden wohl auch nur die letzteren wirklich eingefühlt und nacherlebt, so daß es kommt, das dieses Nacherleben bisweilen recht matt bleibt und viel weiter hinter dem Darge-

stellten zurücksteht, als sonst ein ästhetisches Nacherleben. Man denke etwa an Böcklins wonnegrunzende Meerungeheuer, oder an Lenbachs auf sonniger Wiese faul hingestreckten Hüterbuben (in der Münchener Schackgalerie). Da liegt der ästhetische Reiz in vielem anderen, nicht aber etwa in anschaulichem Nacherleben des sinnlichen Behagens. Sofern dabei überhaupt Einfühlung in die dargestellten Lebewesen vorliegt, hat sie es wohl nur mit den Inhaltsgefühlen des Tast- und Temperatursinnes zu tun, die in diesen Fällen allerdings angenehm und lustvoll genug sein mögen.

Zusammenfassend ist also zu sagen, daß die Inhaltsgefühle der niederen Sinne, als mit denen der höheren Sinne ästhetisch wesensgleich, an sich einen geringfügigen ästhetischen Wert besitzen, der überdies durch Darstellung und Einfühlung sich ungemein erhöht; daß dagegen den rein sinnlichen Gefühlen weder direkt noch indirekt irgend welche ästhetische Bedeutung zukommt.

* * *

4. Die charakteristischen Eigenschaften des ästhetischen Verhaltens.

Das ästhetische Verhalten besteht im wesentlichen aus dem durch ein Vorstellungsinhaltsgefühl gegebenen konkreten Bewußtseinszustande.

Aus dieser Erkenntnis läßt sich alles begreifen, was jemals von den verschiedensten Gesichtspunkten aus an Treffendem und Richtigem zur charakterisierenden Beschreibung des ästhetischen Verhaltens gesagt worden ist.

Zunächst könnte es freilich scheinen, daß diese einfache Formel schon der auffallendsten aller das ästhetische Interesse in Anspruch nehmenden Tatsachen, nämlich der besonderen Vorzugsstellung des ästhetischen Genießens innerhalb des menschlichen Genießens, ja Gefühlslebens überhaupt nicht gerecht zu werden vermag. Ist alles Fühlen immer und überall im Grunde ein und dasselbe, ist alle Lust qualitativ gleichartig, warum soll dann der ästhetische Genuß etwas Besonderes sein und etwas anderes als z. B. die Lust der Forschertätigkeit oder die Freuden, denen der Lebemann nachgeht?

Wie sehr die Eigenart der Gefühlsvoraussetzung für die des gesamten Gefühlszustandes von wesentlicher Bedeutung ist, das zeigt der Inhalt des vorliegenden Kapitels wohl auf jeder Seite, und weitere Bemerkungen dazu werden folgen. Und was die „Vorzugsstellung" des ästhetischen Genießens anlangt, so kommt es vorerst darauf an, was man mit diesem Ausdruck meint. Wenn er aber etwa auf die gewisse Freiheit abzielt, die man so häufig dem ästhetischen Zustande als einen besonderen Vorzug nachrühmt, so kommt man bereits auf einen Punkt, der sich ganz ungezwungen aus unserer Formel erklärt. Die Freiheit, die man da meint, ist wohl nichts anderes als relative Unabhängigkeit des Genießenden und des die Genüsse Schaffenden von Dingen, die seiner Macht in weitem Umfange entzogen sind, eine Unabhängigkeit, die daher rührt, daß sich seine (genießende) Betätigung auf einem Gebiet bewegt, das seinem Willen in weiten Grenzen zu Gebote steht. Dies trifft nun sofort zu, wenn sich der

Mensch nicht urteilend verhält, sondern nur vorstellend. Denn mit dem Urteil hängt er an der Wirklichkeit und der muß er sich fügen. Die Vorstellungen aber hat er, wenn sie die Wirklichkeit ihm so, wie er sie wünscht, versagt, durch seine Phantasie doch immer noch in der Gewalt. Er hat in ihnen überdies eine unendlich ergiebige Quelle von Genüssen, da ja das Reich des Vorstellbaren nicht zu erschöpfen ist. Und schließlich ist das Ausbeuten dieser Quelle mit relativ geringen Schwierigkeiten verbunden und darum besonders Vielen und in weiterem Ausmaß zugänglich.

Nun wird sich aber auch noch die ganze Reihe der sonstigen charakteristischen Eigentümlichkeiten des ästhetischen Zustandes als natürliche Folge daraus, daß er im Grunde Vorstellungsgefühl ist, erweisen, und es wird sich zeigen, daß sie alle in unserer einfachen Formel mit eingeschlossen sind.

Vorerst muß freilich noch der Charakteristiken des ästhetischen Zustandes gedacht werden, die, teils aus älterer teils aus neuerer Zeit stammend, vielfach als vollkommen treffend Anerkennung finden, und die sich, näher besehen, als im Grunde identisch mit der unsrigen erweisen, nur daß sie im Gegensatz zu dieser des psychologisch exakten Ausdrucks ermangeln. Sie sind gerade nicht gering an Zahl und bringen das, worauf es ankommt, bald direkt, bald in verschiedenen auch metaphysischen Einkleidungen zur Geltung. Es ist nicht nötig, sie einzeln aufzuführen. Es genügt an die eine zu erinnern, die an historischer Bedeutung sie alle überragt und für sie vorbildlich war, an

Kants Kontemplation. Unter diesem Ausdruck ist natürlich nichts anderes zu verstehen als anschauliches Vorstellen, und man wird kaum irre gehen, wenn man in ihm einen Grundbegriff der Kant'schen Ästhetik sieht.*) Er kehrt später auch unter dem Terminus „Schauen", „Anschauen" selbst häufig wieder, so z. B. bei Heinrich von Stein,**) der ebenfalls hier angeführt zu werden verdient, da seine Grundauffassung in dieser Beziehung mit unserer übereinstimmt und auch im übrigen, wie sich noch später zeigen wird (Produktionsgesetze), von ihr nicht allzuweit abliegt. Auch Carl Groos' „innere Nachahmung" kann hier genannt werden, da sie, auf ihr psychologisches Signalement hin angesehen, doch wieder nur als anschauliches Vorstellen — mit oder ohne Nacherleben, je nach dem Gegenstande — erscheint.***) Aber auch sonst kommt an nicht wenig Stellen der ausgedehnten neueren Ästhetikliteratur die Auffassung der ästhetischen Gefühle als Vorstellungsgefühle zu ganz direktem Ausdruck, nur daß die grundlegende — wenn auch natürlich nicht die Ästhetik erschöpfende — Be-

---

*) Kritik der Urteilskraft §§ 2, 5 u. sonst. Vgl. dazu Kalischer, Analyse der ästhetischen Kontemplation. Zeitschr. f. Psychologie, XXVIII, S. 199 ff.

**) Vorlesungen über Ästhetik, Stuttgart 1897, etwa §§ 2, 11, 12.

***) Vgl. Carl Groos' Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892. S. 82 ff. und der ästhetische Genuß, Gießen 1902. Kap. 5. Das worauf Groos in der inneren Nachahmung ganz besonders Gewicht legt, ist eben nichts weiter als ein Erleben von Muskel- und Organempfindungen u. dgl., daher im wesentlichen ebenfalls anschauliches (Wahrnehmungs-)Vorstellen.

deutung dieser Erkenntnis nirgends zu voller Geltung gebracht wird.*)

Was nun die sonstigen charakteristischen Eigentümlichkeiten des ästhetischen Zustandes anlangt, so hat man von ihm meist annehmen zu müssen geglaubt, daß er in der Mitte steht zwischen rein sinnlicher und rein geistiger Tätigkeit. Dies stimmt — soweit sich die genannten beiden Ausdrücke an ein geordnetes psychologisches Begriffssystem heranbringen lassen — so ziemlich zu der Auffassung des ästhetischen Verhaltens als eines Vorstellungsgefühles. Die anschaulichen Vorstellungen, mit denen es zu tun hat, sind zumeist komplexer Natur und demnach nicht mehr bloße Sinnesempfindung, sondern bereits produktive Verarbeitung derselben; außerdem verbinden sie sich durch Mitwirkung der Phantasie mit weiteren Vorstellungen. Sie sind aber nicht das, was wohl am ehesten unter dem Ausdruck „rein geistige Tätigkeit" zu verstehen ist, nämlich Denken in abstrakten Begriffen und Urteilen.

Nun ist es eine der populärsten Lehren der Ästhetik, daß es der ästhetische Zustand nur mit dem Schein, nicht mit der Wirklichkeit der Dinge zu tun hat. Das heißt ins Psychologische übersetzt, daß im ästhetischen Verhalten die Urteile aus dem Spiele bleiben, die sonst

*) Siehe z. B. Külpe, Über den assoziativen Faktor des ästhet. Eindrucks, Vjrschr. f. wiss. Phil., XXIII, S. 157 ff., wo sogar die Termini „Vorstellungsgefühl", „Inhaltsgefühl" unterkommen, ferner die Zusammenstellung in Lipp's Ästhetischem Literaturbericht, Philosoph. Monatshefte XXVI, S. 26 f.

einen mächtigen Raum in unserem Seelenleben einnehmen, und in denen ja das „Wirklichkeitsbewußtsein" liegt; denn für uns ist ein wirkliches Ding das, was Gegenstand eines bejahenden Existenzialurteils ist oder sein kann. Bleiben diese Urteile außer Betracht, so beherrschen nur mehr die Vorstellungen das Feld. Sie für sich allein — außer Verbindung mit den Urteilen — sind die Träger des sogenannten „Scheines"*), denn sie vermitteln uns noch keine Wirklichkeit. Daher die Weltentrücktheit, die Erhebung über das Dasein, die man dem ästhetischen Verhalten nachrühmt.

Natürlich ist niemals gemeint, daß im Gesamtbewußtseinszustand dessen, der eben ästhetischem Genusse ob-

---

*) Dieser „Schein" ist, erkenntnistheoretisch fixiert, nichts anderes als der immanente Gegenstand, während die „Wirklichkeit" die transzendenten Gegenstände umfaßt (und nach erweitertem Sprachgebrauch die wahren Objektive überhaupt, auch wenn sie nicht an reale Dinge anknüpfen, wie etwa: „Fünf ist größer als drei", „Was möglich ist, muß nicht auch notwendig sein".) Durch eine bloße Vorstellung ist zunächst, solange sie nicht einem wahren Urteil eingefügt wird, ein immanenter Gegenstand gedacht, erst dadurch, daß sich ein Urteil ihrer bemächtigt, wird er zum transzendenten. Sonach könnte man das Gebiet des Ästhetischen auch als das der immanenten Gegenstände bezeichnen. Es wäre aber doch nur die halbe Wahrheit, und zudem, was Folge aus dem Wesentlichen ist, zum Wesentlichen selbst gemacht. Denn die ästhetischen Gefühle sind durchaus nicht nur auf immanente, sondern unter Umständen — wann nämlich das entsprechende Existenzialurteil vorliegt — auch auf transzendente Gegenstände gerichtet; wir nennen ja ganz ungezwungen auch wirkliche Dinge schön. Das Gefühl ist aber in beiden Fällen, ob nun das Urteil vorhanden war oder nicht, ausschließlich von der Vorstellung abhängig und ist psychologisch dadurch charakterisiert, daß es durch sie angeregt und mit ihr zur psychischen Realkomplexion verbunden ist.

liegt, gar keine Urteile vorhanden sein dürfen. Das wäre eine unsinnige, nie erfüllte Forderung. Gemeint ist nur, daß sie im ästhetischen Genießen selber keine Rolle spielen. Es darf sie also, wer sich ungestört ästhetisch verhalten will, nicht in den Vordergrund des Bewußtseins geraten, vor allem sie nicht zu der ihnen eigentümlichen Gefühlswirkung kommen lassen. Wenn er geradezu Wirklichkeit vor sich hat (z. B. im Naturgenuß), so mag er sich wohl dessen bewußt bleiben, daß er es mit wirklichen Dingen zu tun hat (die Existenzialurteile sind aktuell in ihm vorhanden), aber sein Gefühl muß davon unbeeinflußt bleiben und nur den bloßen anschaulichen Vorstellungen folgen (die Urteile dürfen die ihnen eigentümliche Gefühlswirkung nicht entfalten). Außerdem kommen ja Urteile und besonders Annahmen indirekt für das ästhetische Verhalten dadurch zur Geltung, daß sie als Voraussetzung der Einfühlungs- und Anteilsgefühle fungieren.

Die dem Urteil eigentümliche emotionale Wirkung ist, wie schon des öfteren erwähnt, vor allem Wertgefühl.*) Wertgefühle sind es im Grunde, was wir in uns erleben, wenn wir an einer Sache, einem Ereignis ein Interesse haben, sei es infolge von Nützlichkeitserwägungen, sei es infolge sonst eines persönlichen oder unpersönlichen Anteils. Wertgefühle sind auch die psychische Wurzel alles Begehrens.**) So versteht es sich, daß man das

---

*) Siehe S. 73 f.

**) Auf größere Genauigkeit bei der Erwähnung des Verhält-

ästhetische Verhalten als „uninteressiertes" Schauen charakterisiert hat und von ihm verlangt, daß es von allem Begehren frei sei. Es steht eben jenseits alles Wertens — wenn auch nicht jenseits aller Werte. Das heißt nämlich wiederum nicht, daß es in der Seele des ästhetisch Genießenden überhaupt kein Begehren geben dürfe. Es heißt nur, daß im ästhetischen Genießen selbst ein Begehren nicht enthalten ist. Dabei kann es zum intensivsten Begehren Anlaß geben; denn es ist ja selbst ein Wert, kein Werten oder Werthalten, sondern Gegenstand des Werthaltens. So kann man nach Kunstgenuß begehren, so kann man den Kunstgegenstand, der den Genuß gewährt, zu besitzen wünschen. Das alles ist natürlich nicht ästhetisches Genießen.

Was man unter „ästhetischem Blick" zu verstehen pflegt, das ist zum Teil die besondere Fähigkeit, den Objektiven gegenüber alles Begehren und Werten, sowohl ethisches wie außerethisches, zurückzudrängen, alle Nützlichkeits- und Zweckmäßigkeitsgedanken zu unterdrücken und sie so auf sich wirken zu lassen. Wer sich am besten dem „reinen Schauen" hingeben kann, der hat ihn; das heißt, wer sich am besten der Wirklichkeitsgedanken, der Urteile, enthält und ihre Gefühlswirkung vermeidet, so daß sich die des bloßen anschaulichen Vorstellens voll und ungestört entfaltet. Der realen tatsächlichen Wirklichkeit gegenüber ist dies am schwersten, weil

---

nisses von Werten und Begehren ist hier verzichtet. Siehe darüber Meinong „Über Annahmen", Kap. 8.

von ihr die kräftigsten Urteilsanregungen ausgehen, gar wenn es sich um Naturobjekte handelt, zu denen der Beschauer nahe persönliche Beziehungen hat, zum Beispiel um die Landschaft der heimatlichen Gegend, in der er seit vielen Jahren lebt. Ihr gegenüber ist das ästhetische Genießen sehr herabgesetzt, nicht nur weil es sich an einem und demselben Reize durch die Dauer abstumpft, sondern vor allem, weil tausend engere und weitere Interessen ihn mit ihr verbinden, deren bei jedem Blick die einen oder anderen anklingen. Er weiß zu viel über alles das, was er zu sehen bekommt, und das drängt sich hervor und stört ästhetisches Betrachten. Bringt er es aber zuwege sich in die Geisteshaltung des fremden Naturfreundes zu versetzen, der zum ersten Mal in diese Gegend kommt, so sieht er sie mit anderen Augen an: das viele Wissen, Urteilen, Erkennen und Wiedererkennen bleibt aus und der rein ästhetische Eindruck kehrt wieder. Auf einem Aussichtsturm hört man die Einheimischen sich meistens damit unterhalten, daß sie sich gegenseitig die Lage ihrer Wohnung zeigen und die Benennungen der verschiedenen sichtbaren Objekte nebst allerhand daran geknüpften Mitteilungen sagen — zu ästhetischem Verhalten kommen sie nicht leicht.

Wahre Geschichten faßt man anders auf, als man sich bloß erdichteten gegenüber verhält, und wenn man nachträglich von einer, die man für wahr gehalten hat, erfährt, sie sei etwa in künstlerischer Absicht erdacht, so spürt man förmlich, wie man auf einmal sein inneres Verhalten gleichsam aus den Angeln hebt und nach und

nach erst durch ein teilweise anderes, das ästhetische, ersetzt. Die Urteile, die der Hörer in gutem Glauben der Erzählung nachgeurteilt hat, werden durch Annahmen ersetzt, die Ernstgefühle werden zu Phantasiegefühlen und auf das ganze richtet sich allmählich das ästhetische Schauen. Die wahre Erzählung hat vor der erdichteten die kräftigeren Anteilsgefühle voraus, die erdichtete, daß das ästhetische (Genuß-)Gefühl durch diese nicht so leicht gestört wird. —

Man hat die Kunst und das ästhetische Genießen zum Spiel in nähere begriffliche Beziehung gebracht und gemeint, von diesem aus ein Licht auf deren Wesen fallen lassen zu können. Es ist der Name eines unserer Größten, an den sich diese Versuche knüpfen: Schiller. In der heutigen Ästhetik haben sie besonders durch Karl Groos' umfassende Bearbeitung erneutes Ansehen gewonnen und zielen gegenwärtig vornehmlich darauf ab, die Kunst als einen Spezialfall des Spiels, den ästhetischen Genuß als psychologisch wesensgleich mit dem Spielgenuß zu erweisen.*)

Nun ist es jedenfalls von größter Wichtigkeit, sich des Gemeinsamen, was Kunst und Spiel in ihrem Wesen zeigen, klar bewußt zu sein. Man dient dadurch nicht nur der vergleichenden Charakteristik, sondern schafft auch eine Grundlage für weitere neue Erkenntnisse, besonders wohl über Entstehung und Entwicklung des Ästhetischen. Man darf aber über dem Gleichartigen das Unterscheidende nicht übersehen.

*) Carl Groos, Der ästhetische Genuß. Gießen 1902. S. 13ff.

Das Gleichartige ist in der Hauptsache ein zweifaches. Das eine davon scheint von geringerer charakterisierender Bedeutung zu sein: daß beide, Spielgenuß und Kunstgenuß, Selbstzweck und nicht Mittel zum Zweck sind. Das andere dagegen trifft unmittelbar auf das Wesen: Woran man sich im Spiel ergötzt und was die Kunst zu genußvoller Betrachtung bietet, das ist nicht Wirklichkeit, das ist nur Phantasiegebilde, eine fingierte Welt. Psychologisch ausgedrückt: Der Spielende sowohl wie der Kunstgenießende operieren nicht mit Urteilen, sondern mit Annahmen. Dies gilt von Kinderspielen, etwa Soldat und Räuber, Puppenspiel usw. geradesogut wie von den Spielen der Erwachsenen, z. B. dem Schach, und findet sich wieder, wenn wir einen Roman lesen, den Vorgängen auf der Bühne folgen oder ein Gemälde betrachten.

Aber an demselben wesentlich gemeinsamen Punkte sitzt auch das Unterscheidende. Es soll hier nicht daran erinnert werden, daß doch nicht a l l e r ästhetische Genuß auf solcher Illusion, genauer auf Annahme beruht; denn das gleiche ließe sich ja auch von manchen Spielen sagen, z. B. dem „Haschen“ der Kinder und wohl den meisten reinen Geschicklichkeitsspielen.*) Das Unterscheidende geht viel tiefer. Wohl finden sich auf beiden Seiten als Grundlagen des Vergnügens die Illusionen, die Annahmen,

*) Es ist eine Frage für sich, ob diese Spiele, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, ihren einstigen Ursprung aus irgend welchen Annahmekomplexen gewonnen haben. In ihrer gegenwärtigen Gestalt, wie sie heute von den Kindern gespielt werden, haben Annahmen, wenn überhaupt, so gewiß nur ganz nebensächlichen Anteil an ihnen.

aber die Art, wie sie den Genuß herbeiführen, ist hüben und drüben eine andere.

Das Vergnügen, das die Kinder an den Nachahmungsspielen haben, besteht in der Hauptsache aus den Gefühlen selbst, welche durch die Illusion, auf der die Spiele beruhen, hervorgerufen werden. Dies ist folgendermaßen zu verstehen. Wenn ein kleines Mädchen mit der Puppe spielt, so stellt es sich etwa die Puppe als sein Kind, sich selbst als dessen Mutter vor; das sind die zwei Grundannahmen des Spieles. Diese haben eine Reihe weiterer im Gefolge, mittels derer sich das Mädchen in die nach seiner täglichen Anschauung autoritative Rolle der Mutter, der Hüterin und Beschützerin des Kleinen, das es in seiner Macht hat, hineinversetzt. So eine Mutter zu sein ist doch was Schönes, denkt sich das Mädchen, und darum tut es so, wie es die Mutter tun sieht und fühlt dabei in seiner Phantasie all das an Selbstwert und Bedeutung, etwa auch an mütterlichen Freuden, was es nach seiner kindlichen Auffassung der Mutter zuschreibt. Das sind Lustgefühle, die ihre Voraussetzung in der Annahme haben: „ich bin so etwas, wie die Mutter". Und damit diese Lustgefühle möglichst lebendig werden, wird auch die Grundannahme möglichst veranschaulicht, eindringlich gemacht und durch alle Konsequenzen verfolgt, wobei auch an sich Unerfreuliches, die Sorgen und der Ärger, nur um die Illusion zu stärken, mit in den Kauf genommen wird. Die Grundstimmung des spielenden Kindes bleibt doch immer das Lustgefühl, das stets Bewunderte und Begehrte selbst zu sein. Und diese Lust ist das Vergnügen des

Spieles. Sie ist freilich nicht wirkliche Lust, nicht Ernstgefühl, sondern nur Phantasiegefühl. Aber das tut da nicht viel zur Sache. Denn in ihrem Kern, im emotionalen Faktor, sind ja die Phantasiegefühle auch nichts anderes als die Ernstgefühle; und wodurch sie sich von diesen unterscheiden, die intellektuellen Zutaten, namentlich daß sie nicht Urteile, sondern nur Annahmen zur Voraussetzung haben, das kommt in der Kinderseele weitaus nicht zu so gewichtiger Bedeutung, wie beim Erwachsenen. Braucht es ja doch erst eine gewisse Entwicklung, bis Wirklichkeit und Phantasie überhaupt auseinander gehalten werden.

So ein Herr Lehrer, so ein Herr Hauptmann sein, ist doch was Schönes, denken sich die Knaben und fühlen beim Schul- und beim Soldatenspielen in ihrer Phantasie all die geträumten Herrlichkeiten dieser Stände. Freilich gibt es dabei auch die Schulstrafen und die geschundenen Rekruten. Aber der Knabe, der den Klassenesel spielt oder den mißhandelten Soldaten, der bleibt, wenn er es nicht überhaupt vorzieht, durch den Beifall für beabsichtigte Komik auf seine Rechnung zu kommen, nicht bei den unerfreulichen Phantasiegefühlen, die seiner Rolle entsprechen, stehen, sondern weiß sie meist so zu wenden, daß irgend etwas Imponierendes oder innerlich Befriedigendes in ihr zum Grundton wird. Die Rollen, die dies nicht leicht gestatten, werden auch nicht gerne gespielt; und es ist irrig, wenn man meint, daß es den Spielenden auf die Illusion selber ankomme, gleichgültig ob sie angenehm oder unangenehm ist. Der Genuß der

Nachahmungsspiele der Kinder liegt vielmehr geradezu in den lustvollen Illusions-(Phantasie-)Gefühlen, die sie in ihnen haben. Das gilt unter Berücksichtigung der veränderten Sachlage ganz ebenso auch dort, wo der Spielende zur Nachahmung nicht selbst die Rolle des Nachzuahmenden durchführt, sondern ein Spielzeug, z. B. Zinnsoldaten, zu Hilfe nimmt.

Es muß jedoch im Auge behalten werden, daß der eben gekennzeichnete Genußfaktor durchaus nicht der einzige ist, der beim Spielen zur Geltung kommt. Namentlich bei den Geschicklichkeitsspielen treten an Stelle der Phantasie- in weitem Ausmaß Ernst-Lustgefühle; und von noch größerer Bedeutung sind diese in den Spielen der Erwachsenen, die sich im ganzen ja auch weit weniger auf Annahmen gründen, als die Kinderspiele. Doch soll dies hier nicht weiter verfolgt werden. Hier kommt es darauf an, daß der Genuß an Nachahmungsspielen in der Hauptsache mit den Annahme-(Phantasie-)Gefühlen, welche aus ihrer Illusion entspringen, identisch ist.

In ganz anderem Verhältnis stehen, wie wir wissen, die Phantasie- (Anteils- oder Einfühlungs-)Gefühle, mit denen man etwa einen Roman oder eine Theateraufführung begleitet, zum ästhetischen Genießen; und darin liegt die wesentliche Verschiedenheit der Rolle, welche den Annahmen (der Illusion) im Spiel, und welche ihnen in der Kunst zufällt. Wohl liefern sie in beiden Fällen das Gerüst, das den Genuß trägt. Aber im Spiel geht es viel direkter zu als in der Kunst. Im Spiele sind die Gefühle, welche sie erregen, gleich auch schon der Genuß

am Spiel. In der Kunst sind diese Gefühle erst Gegenstand des Genießens, indem sie, ihrerseits vorgestellt, die Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühls bilden. Das ist also ein viel komplizierterer Vorgang. Dafür liefert er aber auch zum Schluß ein Ernstgefühl der Lust, kein bloßes Phantasiegefühl. Und daher ist es auch verständlich, wieso in der Kunst die unlustvollen Phantasiegefühle, Trauer, Schrecken über das Geschick des Helden usw. an Bedeutung und Gewicht den lustvollen durchaus die Wagschale halten, während sie im Spiele gänzlich hinter diesen zurücktreten.

Freilich werden sich die beiden Fälle im Leben nicht immer rein ausprägen, und die Mischformen, die sich dem einen oder anderen Extrem nähern, dürften die Regel sein. Das ästhetische Genießen stellt an das Subjekt nicht ganz geringe Anforderungen. Nicht immer und nicht überall gelangen sie zur Erfüllung. Da bleibt es dann auf halbem Wege stehen: Die Phantasiegefühle des Anteils und der Einfühlung werden nicht mehr vergegenständlicht, kommen nicht mehr zur ästhetischen Betrachtung, sondern das Subjekt begnügt sich bereits mit ihnen, so wie sie sind. Bei ästhetisch minder Leistungsfähigen überwiegt dieses pseudo-ästhetische Verhalten. Sie vertragen unlustvolle Phantasiegefühle schwer und finden sich unbefriedigt, wenn der Roman, das Schauspiel nicht „gut ausgeht".

Andererseits enthält auch das Spiel der Kinder vielfach Elemente tatsächlich ästhetischen Verhaltens beigemischt. Ganz fraglos dürfte dies von gewissen mit Kinder-

reimen und einfachen Tänzen verbundenen Gesellschaftsspielen der Kleinsten gelten; wie denn überhaupt das mannigfaltige Ästhetische, das so komplizierter Geistestätigkeit nicht bedarf, als es die Reflexion auf Anteil und Einfühlung sind, auch dem Bereich der kindlichen Genüsse angehört. Zu dieser aber — der Anschauung des emotionalen Innenlebens, die dem Erwachsenen die höchsten ästhetischen Genüsse liefert, — ist der kindliche Geist einfach noch nicht reif, er muß sich erst dazu entwickeln. Es wird doch niemand meinen, daß ein sechsjähriger Knabe die Märchen, die man ihm erzählt, durchaus ästhetisch würdigt und so genießt wie der Erwachsene. Davon ist keine Rede, wenigstens sofern es sich um den seelischen Gehalt des Märchens handelt. Aber nicht etwa, weil dem kleinen Zuhörer die Phantasiegefühle des Anteils und der Einfühlung abgingen; denn er ist ja sichtlich voll von Spannung, bangt für das Schicksal der Prinzessin und freut sich ihrer endlichen Erlösung. Aber diese Emotionen sind ihm nicht erst noch Vorstufe und Gegenstand des Genusses, sondern bereits das Ende des Prozesses, der Genuß selbst. Darum gelangt er auch zu gar keinem Genuß, wenn das Märchen traurig und schrecklich ist und unversöhnlich endet. Da ist er wohl bewegt, gerührt und weint, aber doch im Grund nicht anders, wie der Erwachsene angesichts eines traurigen wirklichen Ereignisses, dem gegenüber er von ästhetischer Betrachtung weit entfernt ist. Das kindliche Gemüt hat eben von der Erzählung nichts weiter, als die Phantasieanteilsgefühle selbst, und die sind ihm noch nicht viel anders,

wie Ernstgefühle; sind sie erfreulicher Natur, so hat es Genuß, im Gegenfalle Leid.*) Es vermag ja noch nicht die Phantasie vom Ernst zu scheiden und sich zu ästhetischer Betrachtung über sie zu erheben, das muß sich erst — namentlich das Zweite — nach und nach entwickeln. Mancher Mensch kommt sein ganzes Leben lang nicht so weit. Es muß gefunden, gelernt, geübt werden. Und dazu sind Märchen und Erzählungen aller Art, dazu sind auch die Nachahmungsspiele eine Schule.

Demnach sind Spiel- und Kunstgenuß, soweit sie sich auf Annahmen gründen, zwar nicht als wesensgleich, wohl aber als einander verwandt zu erkennen, und man darf sagen, daß jener eine Vorstufe zu diesem bildet.**)

So fügt sich alles, was sich an auffallenderen charakteristischen Eigentümlichkeiten des ästhetischen Zustandes beibringen läßt, leicht und ungezwungen in unsere einfache Formel. Es ist zum Verständnis dieser Eigentümlichkeiten nicht nötig, im ästhetischen Verhalten besondere nur ihm zukommende, dem übrigen Seelenleben fremde psychische Tatsachen und Funktionen oder merkwürdige Kombinationen aus solchen zu erblicken. Man reicht mit den Ausdrücken und Tatsachen, welche die Elemente auch des

*) Natürlich liegt ja nicht alles, was das Märchen dem Kinde bietet, in Anteil und Einfühlung.

**) Vgl. dazu noch Külpes, wie mir scheint, treffende Kritik der Subsumption der Kunst unter den Begriff des Spieles in seiner Besprechung von C. Groos' „Der ästhetische Genuß“, Götting. gel. Anzeigen 1902, S. 900 ff.

alltäglichsten Seelenlebens bezeichnen, vollkommen aus. Es ist auch nicht nötig, von den Vorstellungen, die am ästhetischen Verhalten beteiligt sind, zu verlangen, daß sie da plötzlich etwas anderes darstellen, als wenn sie sonst wo außerhalb des Ästhetischen verwendet werden, etwa einen Typus, eine idealisierte Wirklichkeit, oder etwas ähnliches. Vorstellungen von solchen Gegenständen sind ja mitunter am ästhetischen Verhalten beteiligt, aber es ist nicht die Regel und ist nicht notwendig mit ihm verbunden, zum mindesten stellen die gleichen Vorstellungen, ob sie in oder außer dem ästhetischen Zustand aktuell werden, das G l e i c h e dar.

Es wäre nun noch Aufgabe eines eigenen Abschnittes, die physische Resonanz der Gefühle des ästhetischen Gefallens und Mißfallens zu beschreiben. Wir kommen jedoch damit an einen Punkt, an dem in der heutigen Ästhetik nicht mehr verzeichnet steht, als die Frage. Daß es eine physische Resonanz der ästhetischen Gefühle überhaupt gibt, werden wohl die meisten, die jemals intensive Genüsse erlebt haben, zu bestätigen in der Lage sein. Als ihre auffallendste Äußerung dürfte eine eigentümliche Empfindung von Kälte und Schauer zu nennen sein, die am Nacken einsetzt und über Rücken und Brust ausstrahlt. Wie sie sich physiologisch charakterisiert, darüber sind gegenwärtig kaum Vermutungen zu äußern, zumal es ja von vornherein nicht ausgemacht ist, ob sich die höheren Gefühle in dieser Beziehung ähnlich verhalten, wie die bisher untersuchten, durch einfache Sinnesreize hervorgerufenen Lust- und Un-

lustgefühle.*) Auf diesem Felde ist noch alles erst einzuleitender empirischer Arbeit vorbehalten — von der allerdings nicht einmal noch Gedanken über die Methode mitzuteilen sind.**)

---

*) Darüber besteht, wie bereits an früherer Stelle erwähnt, eine umfassende Literatur, an deren Spitze Lehmanns großes Werk: Die körperlichen Äußerungen psychischer Zustände, 1899—1901, ferner eine Reihe Abhandlungen in Wundts Philosophischen Studien zu nennen sind.

**) Als ein erster Versuch — der allerdings gleich sehr weit ausgreift und sich seiner Vorläuferrolle kaum bewußt ist — sei genannt: Vernon Lee and C. Anstruther-Thomson, Beauty and Ugliness. Contemporary Review 1897.

III.

Pseudoästhetische Genufsfaktoren.

Das vorige Kapitel hat die Analyse des psychischen Vorganges gegeben, in dem das Wesen des rein ästhetischen Verhaltens liegt Nun war es schon dabei gelegentlich nötig, darauf hinzuweisen, daß das wirkliche Seelenleben eines Individuums niemals Gesamtbewußtseinszustände hervorbringt, die im ganzen rein ästhetisches Verhalten wären. Schon deshalb, weil sich das Subjekt mit dem ästhetischen Gegenstande aus seiner räumlichen und zeitlichen Umgebung nicht völlig isolieren kann, erhält es immer auch Empfindungen und Vorstellungen, die außerhalb des zum ästhetischen Verhalten Gehörigen, gleichsam im Hintergrunde des Bewußtseins liegen und dort die Quelle eines mehr oder weniger reichen Flusses psychischen Geschehens bilden. Außerdem knüpfen aber an den ästhetischen Gegenstand selbst verschiedene psychische Tatsachen an, die nicht zum ästhetischen Verhalten gehören, vornehmlich Urteile, auch Begehrungen und anderes, und die ihrerseits in der Persönlichkeit des

Subjektes wiederum weitere psychische Vorgänge, darunter auch Gefühle, anregen.

Besonders auf diese wohl vom ästhetischen Gegenstande ausgehenden aber doch außerästhetischen Seelenvorgänge ist nun noch ein Augenmerk zu richten. Denn da sie eben von jenem Gegenstande ausgehen, dem auch das ästhetische Verhalten selbst zugewendet ist, geraten sie mit diesem in sehr enge psychische Fühlung. Sind nun Lust- oder Unlustregungen unter ihnen, so wird das den Gesammtzustand des Genießens bezüglich Intensität und qualitativer Färbung beeinflussen. Zu solchen Regungen wird aber in den meisten Fällen Anlaß vorhanden sein. Denn außer den Faktoren, die zu der im vorigen Kapitel beschriebenen Voraussetzung der ästhetischen Lust führen, gibt es natürlich noch unbestimmbar viele andere lust- oder unlusterregende Faktoren; und solche finden sich sehr häufig auch an ästhetisch zu genießenden Gegenständen, so daß von diesen neben der ästhetischen auch eine außerästhetische Gefühlswirkung ausgeht. So gewährt z. B. ein guter historischer Roman nicht nur ästhetisches Vergnügen, sondern auch noch ein Wissensinteresse, die Lust am Lernen und Erfahren interessanter Tatsachen und Ereignisse.

Diese außerästhetischen Faktoren tragen zum Gesamtzustande des Genießens bisweilen qualitativ und intensiv erheblich bei, ohne, trotz ihrer außerästhetischen Natur, den ästhetischen Grundcharakter des Gesamtzustandes zu stören. Sie dürfen nur nicht überwiegen, das echt ästhetische Gefühl an Intensität nicht schlagen, kurz sich nur

dienend, untergeordnet und möglichst wenig gesondert beachtet in das Gesamtverhalten einfügen. Dann aber sind sie von nicht geringer Bedeutung und die Ästhetik darf sie nicht übersehen. Man kann sie daher passend als pseudoästhetische Genußfaktoren bezeichnen. Von ihnen allen ist zu sagen, daß sie auch pseudoästhetische Genußfaktoren zu sein aufhören, sobald sie sich im Gesamtzustande des Genießens wegen zu großen Gewichtes und zu hoher Intensität vordrängen und gesonderte Geltung erlangen, so daß das ästhetische Gefühl nicht mehr dominiert. Dann verliert der Gesamtzustand des Bewußtseins den einheitlichen ästhetischen Charakter.

Es ist von vornherein anzunehmen, daß die pseudoästhetischen Genußfaktoren sämtlichen außerästhetischen Gefühlsklassen angehören können und sich natürlich nach diesen gruppieren werden. Es sollen daher unter diesem Titel im folgenden zunächst die Wertgefühle, dann die übrigen Urteilsgefühle und schließlich die sinnlichen Gefühle betrachtet werden.

* * *

1. Ethische und außerethische Wertgefühle.

Bevor auf die pseudoästhetische Bedeutung der Wertgefühle im einzelnen eingegangen wird, sei an die der ganzen einen Hälfte der emotionalen Tatsachen überhaupt, der Phantasiegefühle nämlich, erinnert. Natürlich sind diese nicht durchaus Phantasie*wert*gefühle, aber was von ihnen für die Ästhetik vorzugsweise in Betracht kommt, die Anteilsgefühle und zum größten Teil auch die Einfühlungs-

gefühle, gehört doch hierher. Also dürfte ihre Anführung an dieser Stelle gerechtfertigt sein.

Es ist übrigens rasch erledigt, was hier von ihnen zu sagen ist. Die Phantasiegefühle, die das Verständnis und der Genuß z. B. eines Schauspiels von uns verlangt, etwa der Anteil am Schicksal des Helden, können je nach Umständen lustvoller oder unlustvoller Natur sein. Ein lustvolles Phantasiegefühl ist, wenn es auch nur Phantasiegefühl ist, doch eine lustvolle Regung im Subjekt und wird sich, zumal es ja in seinem Kern, dem rein emotionalen Faktor, mit dem des ästhetischen Gefühls der Art nach zusammenfällt, genußsteigernd geltend machen, dagegen ein unlustvolles genußhindernd.

Im vorigen Kapitel war gelegentlich davon die Rede, daß es vorwiegend eben diese Wirkungsweise ist, wodurch die Phantasiegefühle bei ästhetisch minder leistungsfähigen Individuen zur Genußgeltung kommen, so daß solche Individuen Kunstwerken, die unlustvolle Phantasiegefühle bedingen, z. B. Trauerspielen, keinen Geschmack abgewinnen und sie nicht vertragen.*) Jetzt liegt jedoch der Nachdruck nicht darauf, sondern auf der Tatsache, daß sie bei normal gegebenem ästhetischem Genußzustand einen pseudoästhetischen Lustzuschuß liefern, oder, je nach ihrer Qualität, eine entsprechende Lusteinbuße, — deren Größe übrigens natürlich weit hinter der allfälligen Wirkung der entsprechenden Ernstgefühle zurückbleibt.

Das ist an sich einleuchtend, außerdem aber auch

*) Siehe S. 228.

durch die Erfahrung sehr wohl gestützt. Von zwei dem ästhetischen Genießen sonst ungefähr gleich günstige Bedingungen darbietenden Gegenständen, von denen der eine lustvolle, der andere unlustvolle Einfühlungs- und Anteilsgefühle verlangt, hat jener vor diesem im Gesamteffekt einen Vorsprung, seine Genußwirkung ist befriedigender. Allerdings ist es schwer die notwendige Vergleichsvoraussetzung einzuhalten. Vor allem darf man dazu nicht etwa ein Lustspiel und eine Tragödie zusammenstellen, die nach allgemeinem Urteil ästhetisch ungefähr gleichwertig wären; einmal schon deshalb nicht, weil im Lustspiel meist ein neuer, kaum abzuschätzender Faktor mitwirkt, die Komik, andererseits weil die Tragik immer dadurch einen gewissen Vorsprung hat, daß Unglück, Trauer, Schmerz und Leid, wie Lipps richtig bemerkt,*) viel mehr in die Weiten und Tiefen der menschlichen Seele führen, als Heiterkeit und Lust, daher dem ästhetischen Genuß ein reicheres Material liefern. Doch lassen sich gleiche Bedingungen annähernd so herstellen, daß man mit dem ästhetischen Wert der Vergleichsglieder möglichst auf Null herabgeht. Eine ganz schlechte Theateraufführung, die den ästhetischen Genuß nicht aufkommen läßt, ist immer noch erträglicher, wenn sie uns freundliche, als wenn sie uns düstere, trübe Scenen vorzuführen hat. Ästhetisch nahezu oder ganz irrelevante Darstellungen sieht man mit mehr Vergnügen an, wenn sie Erquickliches, als wenn sie Unerquickliches bedeuten. Das kann man

*) Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg 1901, S. 41 ff.

überall verfolgen, und es besagt nichts anderes, als daß auch von den Phantasiegefühlen die lustvollen Lust, die unlustvollen Unlust sind und dies im resultierenden Gesamtzustand in Anschlag kommt. Deshalb verlangen wir auch von einem ästhetischen Gegenstande, der uns unlustvolle Anteils- und Einfühlungsgefühle aufnötigt, daß er uns anderweitig dafür entschädigt, wenn wir ihn gleich schätzen sollen wie einen, der, sonst gleichwertig mit ihm, uns nur lustvolle Phantasiegefühle bringt.

Auch das Gebiet rein ethischer Wertschätzung liefert in Phantasie- und Ernstgefühlen einen Beitrag zu den pseudoästhetischen Faktoren. Bestätigende Erfahrungen darüber müssen allerdings in der Hauptsache dem individuellen Empfinden eines jeden überlassen bleiben. Eine Direktive für diese mag den bekannten Fällen entnommen werden, bei denen die ethischen Gefühle aus ihrer untergeordneten Mitwirkung zu selbständiger Bedeutung heraustreten und etwa mit den ästhetischen in Widerstreit geraten, wie z. B. wenn der Genuß an einem Theaterstück wegen seines bedenklichen sittlichen Niveaus gestört ist. In solcher Interferenz des ethischen mit dem ästhetischen Verhalten treten ja die nämlichen Gefühlstendenzen in Kraft, wie die, welche hier zu beleuchten wären, jedoch ungleich handgreiflicher und für die Praxis bedeutsamer, so daß es zweckmäßig ist, ihre Schilderung ganz dem nächsten Kapitel vorzubehalten.

Dagegen ist eine Reihe an der Peripherie des Ethischen liegender Faktoren schon hier nachdrücklich anzuführen, weil sie in der Praxis des ästhetischen Genießens

überaus klar und einflußreich zutage treten. Sie sind schwer unter einem allgemeinen Gesichtspunkte zusammen zu fassen; am ehesten dürften sie sich als erweiterte egoistische Werte bezeichnen lassen. Umso deutlicher und bestimmter sind sie jedermann aus der Erfahrung bekannt. Man denke z. B. an Richard Wagners Ring der Nibelungen. Die Begeisterung, welche die Werke beim deutschen Publikum hervorrufen, kommt nicht auf Rechnung ihrer rein ästhetischen Eigenschaften allein. Von noch anderem abgesehen, wirkt dabei das nationale Moment kräftig mit.

Der psychische Sachverhalt, nach dem sich das vollzieht, ist höchst zusammengesetzt. Dem Zuschauer, der sich zu den Germanen als seinen Altvordern bekennt, ist es Träger eines Wertes, daß diese so gelebt, gedacht und gefühlt haben, wie die Geschichte es berichtet; dieses sonst nur potentiell vorhandene Wertgefühl regt sich in seinem Gemüte aktuell, wenn ihm das, was er wert hält, anschaulich vor Augen geführt wird. Des weiteren aber löst es in ihm ein neues Wertgefühl aus, wenn er sieht, wie die Gestalten und Gedanken, die — wirklich oder angeblich — dem ihm ehrwürdigen altgermanischen Ideenkreis entnommen sind, vom Kunstwerk emphatisch anerkannt werden, indem es sie mit dem Glorienschein der Schönheit umgibt. Nach den allgemein gültigen Gesetzen der Wertübertragung hat es nun selbst Teil an ihrem Werte, wird selbst Erreger eines Wertgefühls. Und schließlich und nicht zum mindesten spielt auch noch eine gewisse Schmeichelei gegen den Zuschauer dabei mit. Indem man ihm sagt: „Siehst du, so groß und ehrfurcht-

gebietend sind deine Ahnen", nimmt er nach einem eingewurzelten Usus, der Wahres und Falsches in sich birgt, einen Teil von deren Werte für sich selbst in Anspruch und fühlt sich dadurch gehoben. — Das französische Publikum hat zum Teil desselben nationalen Momentes wegen lange Zeit an den Werken Wagners keinen Genuß gefunden; erst jetzt, nachdem der Krieg von 70/71 ein Menschenalter zurückliegt, geht auch bei ihnen die Bedeutung dieses Faktors an den genannten Werken zu der eines pseudoästhetischen (allerdings mit negativem Vorzeichen) herunter.

Der Wert des Nationalen ist natürlich weitaus nicht der einzige, der unter den vorliegenden Gesichtspunkt fällt. Andere kleinere und größere Gesellschaftsverbände stellen ganz analog den ihren bei. Dem Gemüte eines überzeugten, gläubig frommen Katholiken bieten selbst heute noch Calderons Schauspiele und Autos mehr Genuß als einem Protestanten. Der Stand und die Überzeugungen eines Zuschauers werden z. B. gegenüber Sudermanns „Fritzchen", gegen Wildenbruchs „Die Quitzows", Hauptmanns „Webern", Freytags „Journalisten" für sein ästhetisches Verhalten nüancierend von Einfluß sein. — Daß auch die übrigen Künste, selbst die Musik, vor allem aber die bildende Kunst sich solche Faktoren zunutze machen, steht außer Frage; fast alle historischen Gemälde und Denkmäler könnten da als Beispiel angeführt werden.

Werke, in denen Wertfaktoren besonders der eben gekennzeichneten Art nicht nur als untergeordnete, pseudo-

ästhetische mitwirken sondern sich — mit oder ohne Absicht ihres Schöpfers — neben, allenfalls gar über den ästhetischen zu gesonderter Bedeutung vordrängen, dienen einer Tendenz. Das ihnen eigentümliche ist, daß sie, zumeist in der Form von den dem ästhetischen Genuß gewidmeten Werken, darauf abzielen, nicht so sehr diesen als vielmehr das (ethische) Werthalten des dargestellten Gegenstandes herauszufordern und so sehr anzufachen, daß es sich womöglich in das entsprechende Begehren und Handeln umsetzt. Die dazu geeigneten Mittel im Speziellen zu schildern, gehört nicht hierher. Im allgemeinen führen sie das genießende Subjekt über das Phantasiewertgefühl zum entsprechenden Ernstwertgefühl; sie stellen zunächst in ihrer Scheinwelt den Gegenstand oder die Sache, der die Tendenz dienen soll, augenfällig als wertvoll hin und wecken so das Phantasiewertgefühl, gleichzeitig aber sorgen sie dafür, daß sich eine Übereinstimmung und Gleichheit der in der vorgeführten Scheinwelt herrschenden Verhältnisse mit denen der Wirklichkeit aufdränge, so daß die einmal regen Phantasiewertgefühle sich nun auch auf die Wirklichkeit übertragen, unmittelbar zu Ernstgefühlen werden. Die allfällige ästhetische Stimmung des Subjektes, die ja bereits emotionale Erregung ist, kommt ihnen dabei zu statten. — Wie weit das Subjekt dem Einfluß der Tendenz unterliegt, hängt natürlich im weitesten Ausmaß von der dispositionellen Geistes- und Charakterverfassung, die es mitbringt, ab. Überhaupt ist ja nach all dem Gesagten offenbar, daß es eine völlig relative Sache ist, ob in einem gegebenen

Falle Tendenz vorliegt und zur Geltung kommt oder nicht. Ein Werk kann von seinem Schöpfer tendenziös gemeint sein und nicht so wirken, und umgekehrt, es kann für ein Publikum, ein Individuum tendenziöse Kraft bewähren, für ein anderes nicht, es kann sich mit der Zeit und mit dem Ort in dieser Beziehung ändern. Beispiele für all dies finden sich in der Literatur- und Kunstgeschichte die Menge. Die Psychologie der dabei zur Geltung kommenden Willenssuggestion ist ein umfangreicher Gegenstand für sich.

Vom ethischen Standpunkt betrachtet teilt die Tendenz Wert oder Unwert mit der Sache, der sie dient. Der Ästhetik aber steht über die Tendenz naturgemäß gar kein Urteil zu; denn auch nur dagegen sich zu verwahren, daß ästhetische Mittel zur Förderung außerästhetischer Zwecke verwendet werden, liegt bereits außerhalb ihrer Machtsphäre. Sie kann nur konstatieren, daß ein tendenziöses Werk, sofern es tendenziös ist, ihr nicht mehr untersteht. Daß nach Abzug der Tendenz ästhetisch Relevantes auch an einem solchen Werke noch übrig bleiben kann und dies in verschiedenem Maße, ist durch nichts verwehrt und zeigt z. B. der Vergleich von Lessings „Nathan“ mit Mosenthals „Deborah“.

Schließlich wirken mitunter auch völlig außerethische Werte im ästhetischen Genuß luststeigernd mit. Sie sind von allermannigfaltigster Art; denn es ist klar, daß gerade bei ihnen den individuellen Eigentümlichkeiten und Verhältnissen der weiteste Spielraum eingeräumt ist. Einige

von ihnen kehren jedoch so häufig wieder, daß sie hier genannt werden können.

So führt die ästhetische Anschauung der eigenen durch den ästhetischen Gegenstand hervorgerufenen Anteils- und Einfühlungsgefühle bisweilen zur ausdrücklichen Wahrnehmung der eigenen Emotionsempfänglichkeit, der besonderen Zugänglichkeit des eigenen Gemütes für sympathische Erregung. Diese Anspruchsfähigkeit des Gemütes ist natürlich individuell verschieden und wechselt auch beim selben Individuum je nach der Stimmung. Sie ist unter gewissen Vorbehalten begreiflicherweise sehr wertvoll, und es verursacht daher dem ästhetischen Subjekt, wenn es ihrer während des ästhetischen Verhaltens vorübergehend an sich gewahr wird, ein gewisses Gefühl der Befriedigung, das im Gesamtzustand wohl qualitativ verschwindet, sich aber doch luststeigernd geltend macht. — Dem ähnlich und verwandt ist es, wenn dem ausübenden Künstler, etwa dem Musiker beim Spielen das Vergnügen an seinem technischen Können und dem Gelingen des Beabsichtigten im ästhetischen Gesamtzustand mit unterläuft. Und der Zuhörer kann dabei gleichfalls durch die Bewunderung der Leistungen des Künstlers eine Steigerung seines Lustzustandes ohne merkliche Störung von dessen ästhetischem Grundcharakter gewinnen. Zur Wahrung dieses ästhetischen Charakters ist es allerdings günstiger, wenn er mit der Technik des gespielten Instrumentes nicht vertraut ist, weil sonst das gründliche Verständnis der Leistung und der überwundenen Schwierigkeit die Aufmerksamkeit leicht

so absorbiert, daß sich das Wertgefühl zu sehr in den Vordergrund drängt.

Wichtiger, weil von weniger zufälliger, allgemeinerer Bedeutung ist jedoch, was hier vom Wert der Nachahmung und schließlich von Wissenswerten angeführt werden muß.

Daß die Nachahmung für den ästhetischen Genuß von einer gewissen Bedeutung ist, hat schon die Philosophie des Altertums erkannt und durch alle Jahrhunderte bis heute wußte sich dieser Gedanke seine Lebenskraft zu bewahren. Zumeist aber hat man nicht einen unterstützenden nebensächlichen, sondern einen wesentlichen Faktor in der Nachahmung gesehen und sich die verschiedensten Stützen zurecht gezimmert, um es mit der Erfahrung in Einklang zu bringen, daß das Wesen der Kunst in der Nachahmung, das Wesen des ästhetischen Genusses in der Lust an der Nachahmung liege. Erst jüngst hat Konrad Lange diesem Gedanken in seiner Theorie von der „bewußten Selbsttäuschung" oder der „künstlerischen Illusion" eine neue Form, in seinem Werke „Das Wesen der Kunst" *) eine umfassende Begründung zu geben versucht.

Nun ist die Bedeutung, die der Nachahmung im ästhetischen Genuß zukommt, eine mehrfache und verschiedenartige, und darin dürfte mit eine Ursache zu finden sein, warum sie sich zumeist allseitiger Analyse entzogen und sich den Schein des letzten Worts gewahrt hat.

---

*) Siehe bes. Kapitel 15 und 21.

An dieser Stelle soll nun nur das von ihr behandelt werden, was sie in Form von Wertgefühlen dem ästhetischen Verhalten an Lust hinzufügt. Was sie noch weiter für den Kunstgenuß bedeutet, wird an anderer zuständiger Stelle zur Sprache kommen.*)

Es ist natürlich ausschließlich Sache psychologischer Analyse, zu untersuchen, ob die Betrachtung von Erzeugnissen der Nachahmung überhaupt Lust hervorruft, und wenn ja, wieso und auf welchem Wege.

Für den Versuch einer solchen Analyse empfiehlt es sich, ihr einen möglichst einfachen konkreten Fall zu grunde zu legen, etwa das Beispiel, dessen sich gelegentlich**) auch Konrad Lange für seine Zwecke bedient: die technisch tadellos ausgeführte, plastisch und perspektivisch wohlgelungene Zeichnung einer Kugel.

Die erste für uns in Betracht kommende Frage ist, ob das Anschauen einer solchen Zeichnung tatsächlich Lust erregt oder nicht. Sie ist entschieden mit ja zu beantworten. Ein jeder wird das aus eigener Erfahrung bestätigen; und so wenig das Vergnügen, das man im Betrachten der gezeichneten Kugel findet, mit höherem ästhetischem Genuß gemein haben mag, so intensiv ist es sogar bisweilen.

Woher kommt diese Lust, was ist ihr unmittelbar eigentlicher Gegenstand, ihr Erreger? Das ist die nächste Frage. Denn mit dem Hinweis darauf, dies sei ja eben

*) Siehe Kapitel VII.
**) A. a. O. Bd. II, S. 82.

die Zeichnung von der Kugel, ist sie noch keineswegs beantwortet. Es kann ja wohl die Zeichnung von der Kugel, genauer die Wahrnehmungsvorstellung von ihr das Gesuchte sein, sie muß es aber nicht sein. Es ist vielmehr von vornherein schon denkbar, daß diese Wahrnehmung nur Ausgangspunkt und Anlaß eines weiteren Vorstellungs- und Gedankenspieles ist, das seinerseits erst das Lustgefühl erregt. So steht es ja mit vielen Lusterregern, z. B. mit den Schriftzeichen eines schönen Buches oder auch mit einer ausdrucksvollen Melodie.

Genauer formuliert sich unsere zweite Frage so: Welcher aktuelle psychische Tatbestand (welche Bewußtseinskomponente) ist die nächste Voraussetzung jenes Lustgefühles, das das Vergnügen an der Zeichnung repräsentiert? Die Antwort auf diese Frage ist offenbar nur durch psychologische Analyse des Gesamtbewußtseinszustandes, wie er in dem zu untersuchenden Vergnügen vorliegt, zu gewinnen. Denn die zu findende Voraussetzung muß natürlich einer der Teile dieses Gesamtbewußtseinszustandes sein, und welcher es ist, das zeigt sich daran, daß sich die einen als gleichgültig, andere als wesentlich für das Zustandekommen des Lustgefühls erweisen.

Sieht man nun, zum Zwecke der Analyse stets einen konkreten Fall möglichst scharf im Auge behaltend, zunächst sofort von all den Komponenten ab, die auf den ersten Blick als zufällig zu erkennen sind, wie etwa die auf der ganzen Körperoberfläche lokalisierten Druck- und Temperaturempfindungen und vieles andere dergleichen,

und zieht nur in Betracht, was notwendig zum Nachahmungsgenuß gehört, so findet man:

1. Die Wahrnehmungsvorstellung des Blattes Papiers mit der Zeichnung, eine anschauliche, komplexe Gestaltvorstellung,

2. den Gedanken „Kugel", eine Annahme, in der der dargestellte Gegenstand erkannt und benannt wird, bloß eine Annahme, ein Phantasieurteil, kein wirkliches Urteil, da es für den Nachahmungsgenuß wesentlich ist, daß nicht die tatsächliche Täuschung des Beschauers Platz greift, er sich vielmehr des Vorliegens eines bloßen Bildes wohl bewußt bleibt, daher also,

3. das Urteil, daß es eine Zeichnung und keine Kugel ist, was ihm vorliegt, und,

4. allenfalls das Urteil, daß die Zeichnung eine Kugel darstellt und wohl gelungen ist, ein Urteil, das mit der unter 2. genannten Annahme korrespondiert,

5. endlich das Lustgefühl selbst, das mit dem emotionalen Bestandteil des „Vergnügens an der Nachahmung" identisch ist.

Weitere Faktoren sind in dem aktuellen psychischen Tatbestande des Nachahmungsgenusses nicht zu finden.

Das Wesen des Nachahmungsgenusses ist erkannt, sobald die nächste Voraussetzung des unter 5. angeführten Lustgefühles aufgewiesen ist. Diese nächste Voraussetzung muß unbedingt in einem der unter 1—4 genannten psychischen Tatbestände oder in einem Komplex von ihnen liegen. Wir werden also in der Lage sein, sie zu bestimmen, wenn wir die 4 Punkte der Reihe nach durchgehen.

Die Wahrnehmungsvorstellung gehört gewiß mit zur Voraussetzung. Man muß die Zeichnung sehen, um Genuß an ihr zu haben, das ist selbstverständlich. Sie ist aber gewiß nicht die ganze Voraussetzung. Der Beschauer muß erkennen, daß die Zeichnung eine Kugel darstellt, muß also von der Wahrnehmungsvorstellung 1 auf das Urteil 4 kommen, oder, was denselben Effekt hat und dem tatsächlichen Vorgange in der Regel besser entsprechen dürfte, von der Wahrnehmungsvorstellung 1 über das Urteil 3 auf die Annahme 2 gehen.

Damit ist gesagt, daß die Voraussetzung des Lustgefühls durch den Komplex aller 4 Tatbestände zusammen oder wenigstens durch den der Gruppen 1, 4 und 1, 2, 3 gegeben ist.

Die Frage ist aber damit noch nicht erledigt. Wenn die Voraussetzung eines Gefühles befriedigend nachgewiesen ist, muß sich aus ihr entnehmen lassen, worauf denn eigentlich das Gefühl gerichtet ist, was sein Gegenstand ist. Wenn ich mich über die Ankunft meines Freundes freue, so ist die Voraussetzung dieses Gefühles der Freude das Urteil, daß der Freund angekommen ist: Gegenstand des Gefühles ist das, was dieses Urteil aussagt, sein Objektiv, nämlich die erfolgte Ankunft des Freundes. Wenn ich mich an einem schönen Klang ergötze, so ist Voraussetzung dieses Lustgefühls die anschauliche (Wahrnehmungs-)Vorstellung des Klanges, sein Gegenstand das, was diese Vorstellung mir zum Bewußtsein bringt, ihr eigener Gegenstand, der Klang. So ist bei Urteilsgefühlen der Gegenstand des Gefühles immer mit dem Objektiv

des Voraussetzungsurteils, bei Vorstellungsgefühlen immer mit dem Gegenstand der Voraussetzungsvorstellung identisch.

In unserem Falle nun hat sich als Voraussetzung der Lust (des Nachahmungsgenusses) vorläufig ein Komplex von psychischen Tatbeständen ergeben, der eine Vorstellung mit Annahmen und Urteilen in sich vereinigt. Was ist da Gegenstand des Gefühls, worauf ist es gerichtet?

Zunächst ist klar, daß nicht eine der Teilvoraussetzungen für sich allein dem Gefühle den Gegenstand darbietet. Die Wahrnehmungsvorstellung einmal gewiß nicht. Denn das Lustgefühl ist umso intensiver, je ähnlicher der Gegenstand dieser Wahrnehmungsvorstellung einer wirklichen (auf einem Bogen Zeichenpapier liegenden) Kugel ist, müßte also am intensivsten sein, wenn diese Ähnlichkeit am größten wird, in Gleichheit übergeht, und tatsächlich eine wirkliche Kugel vorliegt; aber gerade da schwindet es völlig. Auch die Fiktion, das Annahmeobjektiv, es sei eine Kugel da, ist, wie man sofort sieht, wenn man es isoliert, für das Gefühl gleichgültig, also nicht das, worauf es sich richtet. Und die gleiche Probe an den vorhandenen Urteilsobjektiven vorgenommen, führt zum gleichen Ergebnis.

Worauf das Gefühl gerichtet ist, dies kann also nur das komplexe Objektiv sein, an dem all das genannte Einzelne beteiligt ist, und das sich demnach ausdrücken läßt: „daß das Gesehene aussieht wie eine Kugel, jedoch nur ein mit künstlerischen Mitteln behandeltes Blatt Papier ist.“ In

diesem Objektiv denkt man zugleich die künstlerischen Mittel dessen, der die Zeichnung gemacht hat, mit, man denkt an seine Leistungsfähigkeit und sieht sein Können in demselben Objektiv erprobt. Das Lustgefühl gilt also der besonderen Kunst des Zeichners, der es versteht, einen plastischen Körper mit bloß zeichnerischen Mitteln täuschend nachzuahmen, es ist die Bewunderung, die wir seiner in seinem Werk zutage tretenden Kunst (Technik) entgegenbringen, demnach ein Wertgefühl.

Dieses Wertgefühl ist der Kern des Nachahmungsgenusses. Man sieht, es ist verwandt der Bewunderung der virtuosen Technik eines Musikers. Es ist aber nicht der ganze Nachahmungsgenuß, es wirkt noch anderes — doch solches, das nicht n u r der Nachahmung eigen ist — dabei mit, und daran mag es liegen, wenn die vorliegende Analyse etwa noch nicht befriedigt. Vor allem kann das Nachahmungsprodukt, in unserem Falle die Zeichnung, selbst Merkmale enthalten, die ästhetisches Gefallen erregen, etwa die schöne Rundung der Linien und die Reinheit der Schattierung; es kann der dargestellte Gegenstand an sich schon ästhetisch wertvoll sein, ein Moment, das an anderen komplizierteren Objekten, etwa an gemalten Blumen, viel deutlicher hervortritt. Es kann auch der Wert des Charakteristischen, in unserem Beispiel die Lust des deutlichen Erkennens der Lichtverhältnisse, des Schattenspiels usw., die in einer solchen Zeichnung zumeist klarer ersichtlich sind als in der Wirklichkeit, hinzutreten, es sind schließlich all die Momente in der Nachahmung wirksam, durch welche die Kunst vor

der Natur einen ästhetischen Vorsprung hat. Dies wird an anderer Stelle zu besprechen sein. Hier hat es sich darum gehandelt, das Wertgefühl herauszulösen, das in der Nachahmung als pseudoästhetischer Faktor zur Geltung kommt.

Daß er tatsächlich so beschaffen ist, wie er hier geschildert wurde, das findet sich auch in den Äußerungen bestätigt, die man von Kunstkennern und von Laien vor Werken, in denen die nachahmende Wiedergabe eines Vorbildes besonders zu Worte kommt, vernimmt und die zumeist die Natürlichkeit der Darstellung und die Kunst des Malers oder Bildners rühmen. Und andererseits, daß er nicht selbst ästhetischer, sondern nur pseudoästhetischer Faktor ist, das merkt man dort, wo er aus dieser seiner untergeordneten Rolle heraustritt, sich vordrängt, für sich die Aufmerksamkeit beansprucht und dem rein ästhetischen Genusse nichts Wesentliches geboten wird. Es gibt ja solche Werke auch in der Mal- und Bildkunst, in denen der Künstler seine Virtuosität täuschend-natürlicher Wiedergabe zu zeigen sucht, nicht nachahmt, um das Objekt der Nachahmung dem ästhetischen Genusse zugänglicher zu machen, sondern nachahmt, um nachzuahmen, ohne dabei dem ästhetischen Genusse mehr zu bieten als das Objekt, das eben unter Umständen gar nichts bietet. Das sind Virtuosenstücke, die wohl bestaunt werden, die aber des ästhetischen Gehalts entbehren. Man denke etwa an die Anekdote von Zeuxis und Apelles. Zeuxis malt einen Knaben mit Trauben so natürlich, daß die Vögel kommen und an den Trauben picken; und Apelles

malt einen Vorhang über das Werk des Zeuxis, so täuschend, daß dieser, wie er kommt, ihn weg zu ziehen sucht. Diese Erzählung ist geradezu paradigmatisch dafür, was die bloße Nachahmung in der bildenden Kunst zu bedeuten hat und was ihr Wert ist.

Es ist vollkommen begreiflich, daß die Künstler ein intensives Augenmerk auf naturgetreue Wiedergabe des Objektes richten, vielfach in ihr die Hauptaufgabe sehen, und daß Kunstkenner sie vor allem rühmen, denn in ihr liegt eine der unerläßlichen Vorbedingungen des ästhetischen Genusses.*) Sie ist aber nicht Gegenstand des ästhetischen Genusses selbst, und daran können die zahlreichen Äußerungen**) großer Künstler, die als das Wesen der Kunst die Nachahmung bezeichnen, gar nichts ändern. Wer großer Maler oder Bildhauer ist, dem muß deshalb noch nicht die psychologische Analyse zur Verfügung stehen, gerade sowenig wie umgekehrt. Und wenn sie nun sehen, daß ein Werk, in dem die Nachahmung besonders gut gelungen ist, besonders großen Genuß gewährt, so ist es nicht verwunderlich, daß sie den Genuß unmittelbar auf Rechnung der gelungenen Nachahmung setzen, zumal gerade sie es ist, die dem, der sich um Konzeption nicht sorgen braucht, Arbeit, Studium und Mühe kostet.

Konrad Lange, der wie gesagt in seinem mehrfach genannten Werke energisch dafür eintritt, daß der Kunstgenuß wesentlich

*) Siehe die Bemerkungen über Naturwahrheit in Kap. VII.
**) Siehe K. Lange a. a. O. 7. Kapitel.

Vergnügen an gelungener Nachahmung ist, bestimmt dieses Vergnügen nach Eigenart und Ursprung noch näher. Darnach erscheint es als „bewußte Selbsttäuschung". Am Beispiel von der Kugel dargestellt bestände der Genuß, daß der Beschauer im raschen Wechsel bald eine wirkliche Kugel zu sehen glaubt, bald wieder sich erinnert, daß er nur eine täuschend-plastische Zeichnung vor sich hat, und dies Schaukelspiel der Vorstellungen, dieses Hin und Her von einer Vorstellungsreihe zur andern rufe das Lustgefühl hervor. — Oberflächlicher Betrachtung könnte es scheinen, daß diese Analyse des Nachahmungsgenusses mit der oben gegebenen in der Hauptsache übereinstimmt. Auch dort wurden ja zwei einander innerlich widersprechende Gedanken als an der Nachahmungsauffassung beteiligt nachgewiesen: der eine nimmt das, was zu sehen ist als Wirklichkeit, der andere als künstliche Vortäuschung derselben. Aber die Ähnlichkeit zwischen dieser Analyse und der Langes ist doch nur eine so entfernte, daß sie das Wesen gar nicht trifft. Nach Lange sind beide Gedanken *wirkliche Urteile*; man *glaubt* das eine Mal gerade sogut an das Dasein der wirklichen Kugel, wie das andere Mal an das einer täuschenden Nachahmung derselben, und der rasche Wechsel zwischen beiden Urteilen soll eben den Effekt des ersten falschen von einer tatsächlichen Täuschung zu einer „bewußten Selbsttäuschung" abschwächen. Unsere Analyse dagegen vermeidet die psychologische Unmöglichkeit des willkürlichen Hin- und Herpendelns zwischen zwei einander entgegengesetzten aber dennoch gleich echten Überzeugungen (Urteilen), indem sie den einen der beiden Gedanken nicht als wirkliches Urteil sondern als bloße Annahme erkennt. Sie ist dadurch auch der Notwendigkeit aller weiteren Konstruktion überhoben, welche es, wie das Hin- und Herpendeln, erklären sollen, daß der Enderfolg keine wirkliche Täuschung ist. Das Subjekt glaubt eben in Wahrheit überhaupt nicht einen Moment lang wirklich daran, daß eine echte Kugel da sei, es löst immer nur die entsprechende Annahme (das Phantasieurteil, die Fiktion) aus. Daß dieses Phantasieurteil ein ebenso ursprünglicher, einheitlicher psychischer Akt ist wie das wirkliche Urteil, hat eben Lange übersehen, und so war er zu der der Erfahrung gänzlich widersprechenden Ausflucht des Hin- und Herpendelns genötigt. —

Es soll nun noch ein weiterer Erklärungsversuch des Nachahmungsgenusses vorgeführt werden, der zwar meines Wissens noch nirgends vertreten worden ist, der aber doch so naheliegend und

triftig erscheint, daß er Erwähnung und nähere Beleuchtung verdient. Er nimmt auf die verschiedenen Bedingungen Rücksicht, welche dem Subjekt angesichts der Wirklichkeit einer-, der Nachahmung andrerseits zur Produktion der Wahrnehmungsvorstellung gegeben sind. Das wirkliche Ding bietet gewisse Empfindungen, durch deren produktive Verarbeitung das Subjekt zur komplexen Wahrnehmungsvorstellung des Gegenstandes kommt. Der Abbildung gegenüber ist der Vorgang ganz derselbe, nur sind die Empfindungen, von denen er seinen Ausgang nimmt, zum Teil andere. Die Lust des Nachahmungsgenusses, könnte man nun sagen, wurzelt darin, daß der Produktionsvorgang trotz der veränderten und schwierigen Bedingungen doch zu demselben Ergebnis führt. Und da die von der Abbildung ausgehenden Empfindungen gewiß von der schließlichen komplexen Vorstellung des Gegenstandes weiter entfernt sind als die, welche das wirkliche Ding liefert, so könnte man zur Erklärung des Lustgefühls, das sich beim Anschauen der Nachbildung in uns regt, auf einen Gedanken zurückgreifen, der sich auch sonst in der Gefühlspsychologie bewährt.*) Nach ihm sind die Gefühle Begleiterscheinungen der psychischen Arbeit. Die psychische Arbeit enthält wie jede Arbeit einen Wegfaktor s und einen Spannungsfaktor p. Ist jener im Verhältnis zu diesem groß, so entsteht ein Lustgefühl, das umso intensiver wird, je größer s : p ist; ein Unlustgefühl im entgegengesetzten Fall. Die Produktion ist auch psychische Arbeit. Nun ist der Weg von den durch die Nachbildung gelieferten Empfindungen zur komplexen Wahrnehmungsvorstellung größer, als der, den die Produktion zurücklegt, wenn sie die vom wirklichen Dinge stammenden Empfindungen zu verarbeiten hat, während sie doch bei g u t e r Nachbildung gerade so leicht gelingt: daher ist ihr Lusteffekt größer.

Dieser Erklärungsversuch läßt sich wohl sehr verlockend an, dürfte aber doch nicht zu halten sein. Seine Prüfung läuft natürlich zunächst auf den Vergleich des Ausgangsmateriales hinaus, das der Produktion durch die Wirklichkeit einer, durch die Nachbildung andererseits in Form von Empfindungen vermittelt wird. Und da zeigt sich denn, daß, was an Empfindungen zur Produktion der Vorstellung des Gegenstandes notwendig ist, die Nachbildung qualitativ und quantitativ oft gerade so gut liefert, wie das Original.

*) Höfler, „Psychische Arbeit", Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. der Sinnesorgane Bd. VIII, §§ 30—35.

Die Technik der bildenden Kunst setzt sich ja geradezu dies zum Ziel, und sie erreicht es auch, gar in so einfachen Fällen, wie die Darstellung der Kugel mit ihrem Schatten. Das Fehlen der Parallaxe in der Malerei oder gar der Farbe in der Plastik ist leicht als irrelevant für diese Frage zu erweisen. Wenn trotzdem die Gesamtheit der Empfindungen im einen gegen den andern Fall Verschiedenheiten aufweist, so braucht das nicht an denen unter ihnen zu liegen, die zur Vorstellung des dargestellten Gegenstandes verwendet werden, sondern betrifft zunächst die, welche zur Umgebung und zu sonstigen Begleitumständen gehören, wie etwa Hintergrund, Rahmen. Solcher „illusionsstörender Momente", wie Lange sie nennt, gibt es natürlich auch bei der besten Nachbildung noch die Menge. Aber sie haben mit der Produktion der Vorstellung vom dargestellten Gegenstand gar nichts zu tun, sind an ihr nicht beteiligt, und der Produktionsvorgang, der sie selbst betrifft, weist nichts Besonderes auf. Sie wirken also nicht produktionsverändernd, sondern haben nur den Erfolg, daß der Beschauer auch bei noch so gut gelungener, täuschender Nachbildung des wirklichen Dinges nicht zur wirklichen Täuschung kommt, sondern immer daran erinnert bleibt, daß er es nur mit Nachahmung zu tun hat. Das ist aber nichts weiter als ein Urteilstatbestand, und zwar der, den unsere Analyse unter Nummer 3 anführt. Es führt also auch die Betrachtung der Produktionsverhältnisse zu unserer teilweisen Zurückführung des Nachahmungsgenusses auf ein Wertgefühl.

Eine vielleicht noch größere Rolle wie das eben besprochene Vergnügen an gelungener Nachahmung spielen als pseudoästhetische luststeigernde Faktoren die Wissenswertgefühle. Die Ästhetik hat ihnen allerdings nicht annähernd die Beachtung geschenkt, wie der Nachahmung. Es mag dies zum Teil historisch begründet sein, zum Teil auch darin, daß die Leistung der Wissenswertgefühle ungleich klarer und verständlicher ist und keine Rätsel birgt, wie die Nachahmung, daher leicht übersehen wurde.

Die Wissenswertgefühle sind, das sagt ja schon ihr

Name, jene Gefühle, in denen wir den Wert des Wissens (im allgemeinen oder bestimmten Wissens), des Kennenlernens, des Erfahrens fühlen. Ich sehe zum nächtlichen Himmel auf und erblicke einen Stern, der alle anderen überstrahlt; ich kenne ihn nicht und möchte nun gerne wissen, welcher es ist und wie er heißt. Wenn mir nun jemand die gewünschte Auskunft gibt, so fühle ich Befriedigung darüber, daß ich es jetzt weiß, d. h. es ist mir ein Werttatbestand, daß mir nunmehr das Urteil: „dieser Stern ist der Sirius“, zu Gebote steht, ich habe ein Wertgefühl daran. Gegenstand desselben ist ein Wissen, also läßt es sich als Wissenswertgefühl bezeichnen.

Das Gegenstandsgebiet dieser Gefühle ist ungemein groß, und reicht über das, was wir Wissen im engeren und eigentlichen Sinne nennen, weit hinaus. Denn mit dem Wissen völlig artverwandt oder doch verknüpft sind ja das Kennen, das Kennenlernen, das Erfahren, Sichunterrichten, Sichinteressieren für etwas; und was den Wissens*inhalt* anbelangt, so bringt auch er dem Gegenstandsgebiet nicht die geringste Einschränkung. Natürlich wechselt mit den Zeiten, mit den Ländern und den Individuen der Inhalt jenes Wissens, das sich gerade besonderer Wertschätzung erfreut, die Interessensphären sind beweglich; doch wird es stets als Ausnahmsfall befunden werden, wenn irgendwo die Wissensinteressen gänzlich fehlen. Auch gibt es manche Dinge und Probleme, die sich durch allen Wandel der Jahrhunderte die Kraft, das menschliche Gemüt zu bewegen, gewahrt haben. Es sind

die sogenannten letzten, höchsten Fragen, von denen dies gesagt werden kann, die Fragen, die der Menschheit stets am Herzen liegen, die stets, wenn auch in wechselnden Gestalten wiederkehren, und deren Lösung die Religionen geben, die Philosophie und alle Wissenschaften letzten Endes suchen. Auch künstlerisches Schaffen kann nicht an ihnen vorübergehen, der Dichter insbesondere ist Seher und Verkünder. Und was er da in seinen Schöpfungen uns bietet, das spricht in doppelter Beziehung zum Gemüt: es dient als Schönes dem rein ästhetischen Genießen, es regt aber auch noch, indem es den Geist mit jenen Dingen beschäftigt, Wissenswertgefühle an, die unseren Lustzustand erhöhen. Man denke etwa an Goethes Faust, an Schillers philosophische Gedichte.

Doch sind es weitaus nicht nur die „ewigen Probleme", was sich an Wissensgegenständen die Kunst, besonders die literarische, zur Darstellung und Behandlung wählt. Sie wendet sich auch spezielleren Themen zu, bis zu den speziellsten, individuellen. Das soziale Schauspiel und der historische Roman sind hier vor allem zu nennen. Wollen sie wirklich Kunstwerke sein, so müssen sie in erster Linie dem ästhetischen Genusse dienen. Aber selbst ein Werk, das so von Poesie getragen und durchdrungen ist, wie Gerhard Hauptmanns „Versunkene Glocke", zieht seine ganze Wirkung nicht nur aus dem, was es ästhetisch bietet. Das ethische Problem, das es in anschaulichen Zügen vorführt, erhebt die Geister, und, indem es sie mit ihm beschäftigt, erschließt es eine neue Lustquelle, die mit der rein ästhetischen zusammenfließt. Sudermanns „Ehre",

„Heimat", Ibsens „Gespenster" und viele andere wenden sich in noch viel bedeutenderem Grade an das Denken; es ist neben dem Ästhetischen das Wissensinteresse an ethischen, sozialen Fragen, durch das sie uns fesseln und Lust gewähren. Denn, wenn auch, was sie unmittelbar dem Zuschauer vorführen, nur erdichteter Schein ist und als solcher für tatsächliches Wissen kein Substrat gibt, so ist es doch sofort auf Wirklichkeit zu übertragen, so daß es nicht nur die Fiktion sondern auch ernsthaftes Urteil zu beschäftigen vermag.

Auch der historische Roman, das Wort im weitesten Sinne genommen, liefert einen Genuß, der aus ästhetischem und Wissensinteresse in beliebigem Verhältnisse gemischt ist. Das gleiche gilt von einem Teile der Memoirenliteratur. In ihr vertauschen sich die Rollen und das rein ästhetische Moment wird nach und nach das dienende. Ganz in den Hintergrund gedrängt ist es zumeist in jener Dichtungsart, die man als die didaktische bisweilen immer noch den übrigen koordiniert.

Es soll jedoch nicht dem Irrtum Vorschub geleistet werden, daß sich nur die redenden Künste der Wissenswertgefühle als pseudoästhetischer Lustfaktoren bedienen können. Die bildenden Künste sind ihnen ebenfalls zugänglich; so machen sie sich in historischen Gemälden und dergl. geltend. Nur ist es ganz natürlich, daß sie in der Dichtkunst als jener Kunst, in der die Objektive Mittel sind, die weitaus größere Rolle spielen. Und so erklärt es sich, daß jene zweite Mission der Kunst, der

Menschheit Lehrmeisterin zu sein, vornehmlich der Poesie zufällt.

* * *

2. Urteilsaktgefühle und sinnliche Gefühle.

Von den Wissenswertgefühlen wohl zu unterscheiden sind die Wissensgefühle. Wir haben sie bereits als Urteilsaktgefühle kennen gelernt, während die Wissenswertgefühle als Wertgefühle Inhaltsgefühle sind. Sie stellen nicht Befriedigung darüber dar, daß man etwas weiß, sondern sind die Lust, die dem psychischen Akt des Wissens, d. i. des Urteilens selbst entspringt, wenn es ungehindert und erfolgreich von statten geht, die Unlust, die ihm entspringt, wenn es sich nur schwankend und mangelhaft entwickelt, z. B. im Zweifel.

Auch die Wissensgefühle sind an den pseudoästhetischen Genußfaktoren beteiligt. Die Kunst gibt allerdings für sie keinen günstigen Boden ab. Denn Wissensgefühle können nur dort zustande kommen, wo geurteilt wird. Die Kunst bietet aber in der Regel keine Wirklichkeit, sondern nur Schein, es werden also die Objektive die sie vorlegt, nicht durch Urteile sondern nur durch Annahmen erfaßt, und Annahmen für sich allein ergeben keine (oder wenigstens keine merklichen) Aktgefühle. Aber auch wo der ästhetische Gegenstand der Wirklichkeit angehört, wie etwa beim Naturgenuß, findet sich im allgemeinen keine Gelegenheit zu Wissensgefühlen. Am häufigsten und offenbarsten kommen sie wohl zur Geltung in der Wirkung von Metaphern, Vergleichen und

Gleichnissen. Das „Verstehen" des Vergleiches (das Erkennen des tertium comparationis) und die damit meist Hand in Hand gehende blitzartige Auffassung des Lichtes, das der Vergleich auf den zu schildernden Gegenstand wirft, gewähren Erkennenslust; nebenbei allerdings bisweilen leicht auch ein lustvolles Wissenswertgefühl.*)

Ein spezieller Fall ist jedoch anzuführen, der durch eine merkwürdige Kombination von Bedingungen, gleichviel ob es sich um Schein oder um Wirklichkeit handelt, das Zustandekommen eines bestimmten Wissensgefühles ermöglicht, ein Fall, der gerade zum ästhetischen Genuß in naher Beziehung steht und deshalb hier unsere Aufmerksamkeit verdient. Er liegt dort vor, wo man das Charakteristische findet.

Eine nähere Einführung oder Worterklärung dieses Ausdrucks sowie der Sache, die er bezeichnet, ist nicht nötig. Nicht nur der Ästhetik, auch dem gewöhnlichen Leben ist er sehr geläufig und seine Anwendung ist keinen wesentlichen Schwankungen ausgesetzt. Um so schwankender und unsicherer ist die Theorie des Charakteristischen, zunächst seine Wesensbestimmung und dann die Natur des Lustgefühls, das es bereitet.

Verhältnismäßig leicht ist zu erkennen, worin das Wesen des Charakteristischen, der charakteristischen Sache, des charakteristischen Merkmals eine Sache liegt. Wenn ich ein Bild sehe, das augenscheinlich die Totalansicht einer großen Stadt darstellt und ich gewahre darauf einen

*) Über die rein ästhetische Leistung von Metaphern usw. siehe S. 178.

ungewöhnlich hohen Turm aus schlanker, geschwungener Eisenkonstruktion, so erkenne ich in der Totalansicht sofort Paris, denn der Eiffelturm ist seit 1889 für das Gesamtbild dieser Stadt charakteristisch. Für die Birke ist der weiß berindete Stamm, das zarte, leicht sich wiegende Gezweige und die silbergraue Unterseite der Blätter charakteristisch. Von einem charakteristischen Denkerantlitz verlangen wir hohe, gewölbte Stirne, tiefliegende Augen und ruhigen nach innen gekehrten Blick. Die Beispiele zeigen übereinstimmend, worauf es ankommt: die charakteristischen Merkmale einer Sache zeichnen sich vor den übrigen dadurch aus, daß sie in verhältnismäßig hohem Grade die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, besonders leicht im Gedächtnis haften bleiben und sich von den entsprechenden Merkmalen anderer Gegenstände derselben Art augenfällig und deutlich unterscheiden, so daß die Sache, der sie angehören, durch sie charakterisiert, d. h. leicht und sicher kenntlich gemacht ist. Die Abbildung eines Gegenstandes ist charakteristisch, wenn sie dessen charakteristische Merkmale zu voller Geltung kommen läßt, so daß auf einen Blick zu erkennen ist, was sie darstellt — natürlich vorausgesetzt, daß man das Original kennt. Ein Gegenstand selbst ist charakteristisch, wenn die charakteristischen Merkmale der Gattung und Art, der er angehört, an ihm hervorragend ausgeprägt sind. In diesem Falle nennt man ihn auch einen Typus seiner Gattung. Zum typischen Greisenantlitz gehören die gefurchte Stirne, die welken Wangen und das ein gesunkene Kinn; die typische Kalkgebirgslandschaft zeigt

kahle, zerrissene Wände und zackige, grotesk geformte Kämme.

Das Charakteristische bietet also dem Subjekt besonders günstige Bedingungen des Erkennens. Und darin liegt zum einen Teil seine Bedeutung als Lustquelle. Denn das Erkennen und Wiedererkennen ist Urteilen. Wenn das Urteilen besonders leicht, bestimmt und sicher von statten geht, ist es mit Lust verbunden — vorausgesetzt, daß das jeweilige Urteil nicht zu alltäglich und nichtssagend ist, seine lusterregende Wirkung nicht durch Abstumpfung bereits verloren hat. Einem charakteristischen Bilde gegenüber kommt man besonders leicht zur Erkenntnis dessen, was es darstellt: daher seine Lustwirkung. Sie ist ein Urteilsaktgefühl; also kein ästhetisches. Als pseudoästhetischer Lustfaktor ist sie jedoch von größter Bedeutung.

Es ist klar, daß das Charakteristische häufig mit gelungener Nachahmung und mit Wertschönheit zusammentrifft. Dann summieren sich die Lustwirkungen und der Erfolg kann erstaunliche Höhe erreichen. Wollte man Beispiele dafür bringen, so wüßte man nicht, womit beginnen, wo aufhören.

Der geschilderte Weg ist aber nicht der einzige, auf dem das Charakteristische zu Lustbedeutung gelangt. Es wird im nächsten Kapitel noch einmal von ihm die Rede sein müssen.*) —

---

*) Siehe Abschnitt IV, 1.

Unter den pseudoästhetischen Genußfaktoren ist als einer der wichtigsten auch das Gefühl der Komik anzuführen. Man verkennt die Natur dieses Gefühles, wenn man es, wie herkömmlich, den ästhetischen Gefühlen selber zuzählt; denn es ist von wesentlich anderer Art wie diese. Wenn man sich in seichter Gesellschaft, um einander angenehm zu sein, aus Mangel an etwas Besserem mit komischem Gebahren und an beständigem Witzeln unterhält, so gibt das ebensowenig einen ästhetischen Genuß, als man sich einen solchen etwa von einer Posse — in der ja die Komik das oberste Gesetz ist — erwartet. Die bloße Komik ist nicht ästhetischer Natur. Sie ist jedoch für die Ästhetik dadurch von Bedeutung, daß sie, wie gewöhnliche Erfahrung lehrt, überaus geeignet ist, die ästhetische Genußstimmung unterstützend zu erhöhen. Es soll daher in Kürze angedeutet werden, von welcher Art sie ist.

Das Gefühl der Komik ist zunächst ein Lustgefühl. Dies ist notwendig zu betonen, nachdem neuerdings von gewichtiger Seite behauptet wurde, die Komik gehöre der Linie zwischen reiner Unlust und reiner Lust an und könne je nach Umständen sowohl in diese wie in jene übergehen. Wenn z. B. „jemand, der wichtige Verpflichtungen mit viel Selbstbewußtsein übernommen hat, im letzten Momente sich feige zurückzieht“, so entsteht „ein Gefühl der Komik, das von reiner Unlust sich beliebig wenig unterscheidet.“*) Aber genauer genommen sind es zwei Gefühle, mit

*) Lipps, Komik und Humor, Hamburg 1898, S. 4 f.

denen der Beobachter eines solchen Ereignisses auf dieses reagiert. Das eine ist Gefühl des Ärgers, der Empörung, also Unlust, das andere ist Gefühl der Komik, bloße Lust. Die beiden Gefühle treten auch ganz gut auseinander und gesondert hervor, wenn sich die Gedanken des Subjektes bald mehr auf das Empörende, bald mehr auf das Komische an dem Geschehnis richten. Die beiden Gefühle entspringen eben auch aus verschiedenen psychischen Anregungen. Der Ärger ist das Gefühl des Unwertes einer solchen Handlungsweise, er ist also Wertgefühl, ein Gefühl, dessen Voraussetzung identisch ist mit dem Gewahrwerden, der Auffassung des gewerteten Ereignisses; er ist demnach Urteilsgefühl, und zwar Urteils*inhalts*gefühl, das zunächst durch den Inhalt seines Voraussetzungsurteils bestimmt ist. Das Gefühl der Komik dagegen ist Urteils*akt*gefühl, es ist, wie sofort erörtert werden soll, zunächst durch die Beschaffenheit des Urteilsaktes, genauer durch die Art seines Zustandekommens bestimmt.

Daß es vorerst überhaupt ein Urteilsgefühl ist, das läßt sich den Tatsachen leicht abnehmen. Um ein komisches Vorkommnis als komisches zu erleben, um also das Gefühl der Komik dabei zu haben, dazu genügen die bloßen Wahrnehmungs*vorstellungen*, die die Gegenwart des Geschehnisses gewährt, noch nicht. Man muß dazu das Vorkommnis als ein sich ereignendes auffassen, man muß es als ein Geschehen bestimmter Art und Bedeutung *erkennen* und *verstehen*; und solches zu leisten, ist Sache nur des Urteilens, nicht des bloßen Vorstellens — ganz abgesehen davon, daß das, was wir

unter dem Worte „Ereignis“ verstehen, seiner Natur nach gar nicht Vorstellungsgegenstand, sondern Objektiv ist und als solches nur durch Urteil (oder Annahme) gedacht werden kann. Das gleiche gilt von komischen Äußerungen, dem Witz. Der Witz muß verstanden werden, damit er wirkt. Das Verstehen ist aber durch das Aktualisieren der Vorstellungen, die mit den ihn ausdrückenden Worten verbunden sind, noch ebenso wenig geleistet, als sonst irgendwo ein Verstehen in bloßen Vorstellungen gegeben ist. Die Sätze der Rede drücken Gedanken aus, nicht bloße Aneinanderreihungen von Vorstellungen, sie bedeuten Objektive, nicht Vorstellungsgegenstände, sie können daher nur in Urteilen (oder Annahmen) verstanden werden. Dies gilt natürlich auch vom Witz. Die Voraussetzung des am Witz zu erlebenden Gefühls der Komik ist also Urteil (oder Annahme) gerade so wie bei der Komik des Geschehens. — Wenn in einer Versammlung, während ein gravitätischer Redner in seinen feierlich getragenen Auseinandersetzungen eben eine spannende Pause macht, plötzlich das Miauen einer unbemerkt ins Gemach eingedrungenen Katze dazwischen tönt, so wirkt das komisch. Aber es ist durchaus nicht der bloße Vorstellungsablauf, der das Gefühl der Komik auslöst. Nicht die Aufeinanderfolge der genannten Empfindungskomplexe ist komisch, sondern die ganze Situation muß verstanden werden, wenn sich die komische Wirkung einstellen soll. Das kann aber nicht durch bloßes Vorstellen geleistet werden, sondern, wie alles Auffassen,

Verstehen, als wirkliches (oder fingiertes) Ereignis Denken, nur durch Urteilen und Annehmen.

Bestätigt findet sich dieses Ergebnis in der allgemein nachweisbaren Erfahrung, daß komische Ereignisse der Wirklichkeit stets beträchtlich intensiver und packender wirken, als im übrigen gleiche, jedoch nur fingierte Vorkommnisse. Wenn jemand eine komische Geschichte erzählt und schließlich hinzufügt, daß sie sich wirklich zugetragen habe, so erhöht das immer noch das Gefühl der Heiterkeit, während Analoges für die ästhetischen Gefühle nicht oder gar im entgegengesetzten Sinne Geltung hat. Auch die komische Wirkung der Karrikatur hängt davon ab, daß das Karrikierte in der Karrikatur erkannt werde. Karrikatur ist komische Charakteristik, Charakteristik zielt auf Erkennenswirkung.*) Erkennen aber ist Urteilen. — Alles Komische muß trotz Ungereimtheit und Verkehrtheit in gewisser Weise sinnvoll sein, jeder Witz muß schließlich einen Sinn haben, auf einen denkbaren, vernünftigen Gedanken hinauslaufen, sonst ist es barer Unsinn. Auch daraus ergibt sich die Beteiligung des Urteils am Gefühl der Komik.

Sonach ist das Gefühl der Komik unter die Urteilsgefühle einzureihen; seine Voraussetzung ist in einem oder mehreren Urteilen (einer oder mehreren Annahmen) gegeben.

Es hängt jedoch zunächst nicht vom Inhalte seines Voraussetzungsurteiles ab, sondern vom Akte, genauer, von

---

*) Siehe S. 260 ff.

der Art seines Zustandekommens, von der Art seiner Vorbereitung, Einleitung und schließlichen Auslösung.

Das Zustandekommen eines Urteils ist immer bedingt durch die jeweilige, dem Urteile vorausgehende dispositionelle Einstellung des Subjektes. Es fällt diese zum Teil mit dem zusammen, was man für gewöhnlich Erwartung nennt. Je nach der dauernden und wechselnden Verfassung des Subjektes trifft das Urteilsprojekt verschiedene Bedingungen seiner Aktualisierung im Subjekte an, und je nach diesen Bedingungen wird sich das Zustandekommen des Aktes verschieden vollziehen. Ist die Einstellung bei einem sich darbietenden Urteilsprojekt so beschaffen, daß sie eine Aktualisierung zunächst hintanhält, schließlich aber doch fördert, so macht sich die Entwicklung des Urteilsaktes in der Art, die den als Voraussetzung des Gefühls der Komik fungierenden Urteilen eigentümlich ist. Dies ist in weiten Umrissen ihr allgemeinstes Merkmal. Beim Witz sieht man sich zunächst einer Ungereimtheit gegenüber, das Verständnis stellt sich nicht sofort ein. Erst durch Hilfen und auf Umwegen kommt das Urteil blitzartig zustande und die vorherige Unlust des verblüfften Staunens geht in die komische Lust über. Bei objektiver Komik liegt das gleiche vor, nur werden da die eigenartigen Einstellungsverhältnisse nicht willkürlich von einem fremden Subjekte hervorgerufen. Im allgemeinen ist von den Einstellungen und Urteilsdispositionen, sofern sie für die Komik in Betracht kommen, zu sagen, daß sie höchst mannigfaltiger und zusammengesetzter Art sein können.

In der besonderen Beschaffenheit der der Komik zugrunde liegenden Einstellung ist auch das Charakteristikum des Humors zu finden. Humor, soweit dem Worte nach vorwiegendem Gebrauche eine halbwegs festumschriebene Bedeutung zuzumessen ist, stellt eine Geisteshaltung, eine dispositionelle Verfassung des Subjektes dar, in der die Urteilseinstellungen, mit denen interferierend die Urteilssuggestionen des Lebens den Eindruck der Komik ergeben, auf endgültige Bejahung der ethischen Werte gerichtet sind. —

Diese Andeutungen über das Wesen der Komik können hier genügen. Denn es handelt sich an dieser Stelle nur darum, die außerästhetische Natur des Gefühls der Komik*)

---

*) Darin stimme ich mit Lipps (Komik und Humor, Hambg. 1898) vollständig überein. Aber auch im übrigen dürften die oben dargelegten Anschauungen über das Wesen der Komik mit denen Lipps' leichter zu vereinen sein, als es auf den ersten Blick scheint. Darüber jedoch nur einige kurze Hinweise. Bei Lipps ist vielfach davon die Rede, daß im Zustandekommen der Komik die Erwartung eine gewisse Rolle spielt. Auf den Zusammenhang der Erwartung mit Urteilseinstellung ist bereits hingewiesen worden. Ferner spielt in Lipps' Analyse der Komik die Gegenüberstellung eines Bedeutungsvollen und eines Nichtigen eine grundlegende Rolle. Das Bedeutungsvolle ist aber als solches nur dadurch zu charakterisieren, daß die Urteilseinstellung ihm entgegenkommt, während das Nichtige, das unter Umständen an sich etwas recht wertvolles sein kann, nur dadurch als Nichtiges erscheint, daß es eben augenblicklich den Interessen des Subjektes gleichgültig ist, also außerhalb der Urteilseinstellung liegt (vgl. dazu die zahlreichen konkreten Beispiele bei Lipps!). Auf eben diese Adäquatheit und Inadäquatheit der Einstellung gegenüber ließe sich auch das „Gefühl des Kontrastes", die „Verblüffung und Erleuchtung", die „Überlegenheit meiner Auffassungskraft über ein Aufzufassendes", das „Gefühl der gelösten Spannung" und manches andere, was Lipps einleitend zur Deutung

darzutun und seine Einreihung unter die pseudoästhetischen Genußfaktoren zu rechtfertigen. Daß es unter diesen eine bedeutende Rolle spielt, bedarf keines ausdrücklichen Nachweises; und ebenso bekannt ist es, wie gelegentlich ästhetisches Verhalten durch Überwuchern des Komischen zerstört und verdrängt wird. Die Psychologie des Komischen selbst aber ist eine Aufgabe für sich.

Mit der Betrachtung des Charakteristischen und des Komischen ist die Bedeutung der Urteilsaktgefühle als pseudoästhetischer Lustfaktoren im wesentlichen erschöpft.

Sonach sind unter diesem Gesichtspunkte nur mehr die sinnlichen Gefühle zu durchmustern. Da sie aber auf ihren ästhetischen Wert bereits an anderer Stelle untersucht wurden, so ist hier nicht mehr viel hinzuzufügen. Immerhin darf die Rolle, die sie im ästhetischen Genuß als Luststeigerer spielen, nicht unterschätzt werden. Es war bereits Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß das Anhören einer Melodie unter anderem vermutlich auch deshalb intensiveren Genuß gewährt, als das bloße Reproduzieren in der Phantasie, weil dabei die sinnlichen

---

der Komik heranzieht, zurückführen. Auch, daß sich dem komischen Gegenstande ein größeres Quantum psychischer Kraft zur Verfügung stellt, als ihm an sich entspräche, und daraus das Gefühl der Komik entspringe, paßt gut zum Einstellungsgedanken. Nur davon, daß das Gefühl der Komik Urteilsvorgänge zu seiner Voraussetzung hat, ist bei Lipps nirgend die Rede. Doch wäre es vielleicht nicht schwer, Stellen in seinem Buche ausfindig zu machen, in denen der Ausdruck „sich seelische Kraft aneignen" und ähnliches, vielleicht sogar der Ausdruck Vorstellung selbst nicht anders als im Sinne von Urteilen zu verstehen ist.

Gefühle der Tonempfindung mitwirken. Und ähnliches gilt natürlich auch für die übrigen Sinnesgebiete, im besonderen für das Gesicht. Dabei ist hervorzuheben, daß gerade durch derartiges Mitwirken der sinnlichen Gefühle der ästhetische Charakter des Gesamtgenußzustandes nicht merklich tangiert wird. Es mag dies im allgemeinen ihrer, wenn man so sagen darf, herabgesetzten Gegenständlichkeit zu verdanken sein, d. i. der bereits besprochenen Tatsache, daß sie als Aktgefühle in loserem Zusammenhang mit ihrem Gegenstande stehen als die entsprechenden Inhaltsgefühle, daher zur Ablenkung weniger Anlaß geben. Im angeführten Beispiele übrigens wäre auch eine solche Ablenkung nicht von so schwerwiegendem Belang als anderwärts, weil sie auf Gegenstände führte, die ja selbst auch dem Gegenstande des ästhetischen Genusses zugehören, nämlich auf die der Tonempfindungen. Wo derartige Korrespondenz der Gegenstände nicht vorliegt, wie etwa, wenn, durch den Gesichtssinn angeregt, sexuelle Regungen mit ins Spiel kommen, ist die Gefahr der Störung weitaus größer.

IV.

Zusammenwirken der Gefühlsfaktoren.

Unsere bisherige Arbeit war in erster Linie Analyse. Es wurden die psychischen Faktoren aufgesucht, die am ästhetischen Genuß näher oder entfernter beteiligt sind. Sie liegen nun der Reihe nach einzeln vor.

Damit ist aber die volle Kenntnis des ästhetischen Verhaltens noch nicht erreicht. Denn in den wirklichen ästhetischen Erlebnissen der Seele sind einzelne Faktoren nur ganz ausnahmsweise so isoliert gegeben, wie sie die Analyse herausgestellt hat. Bei manchem von ihnen wäre das schon seiner Natur nach gar nicht möglich. Die Regel ist, daß im konkreten Gesamterlebnis mehrere vereinigt sind. Es muß daher dem Zusammenwirken der Faktoren besondere Beachtung gewidmet werden, zumal sich gerade aus ihm die verschiedenen charakteristischen Formen des ästhetischen Verhaltens und somit auch der ästhetischen Eigenschaften ergeben und verstehen lassen.

Nun empfiehlt es sich aber auch für diese Untersuchung über das Gebiet der rein ästhetischen Faktoren hinauszusehen. Das psychische Subjekt ist nicht nur mit

ästhetischen Dispositionen (Fähigkeiten) begabt, sondern auch mit andern, außerästhetischen, etwa ethischen, und es bringt diese andern überall hin mit, auch wo es ausdrücklich vor ästhetische Gegenstände gestellt ist. Die ästhetischen Gegenstände hinwiederum sind zumeist komplexer Natur und bergen in sich der Anregungen nicht nur für die ästhetischen Dispositionen des Subjektes, sondern häufig auch für manche der außerästhetischen. So ergibt sich notwendig im Subjekt ein Interferenzspiel der Gefühlsfaktoren überhaupt, und dies ist für die ästhetischen Interessen insoferne von Wichtigkeit, als nun das Zustandekommen des ästhetischen Verhaltens auch von Faktoren abhängt, die an sich außerästhetischer Natur sind.

Es soll daher im folgenden zunächst das Zusammenwirken der rein ästhetischen Faktoren untereinander, und dann das Zusammenwirken dieser mit den außerästhetischen betrachtet werden.

* * *

1. Zusammenwirken der rein ästhetischen Gefühlsfaktoren.

Die verschiedenen einfachen Formen rein ästhetischen Verhaltens sind durch die vier Klassen ästhetischer Elementargegenstände bestimmt. Die Vereinigung von Elementargegenständen verschiedener Klassen, wie sie die konkreten ästhetischen Gegenstände in der Regel aufweisen, führen zum Zusammenwirken von rein ästhetischen Gefühlsfaktoren. Daraus ergeben sich die verschiedenen Besonderungen des konkreten rein ästhetischen Verhaltens

zugleich mit den Hauptklassen der ästhetischen Eigenschaften, den Modifikationen des Ästhetischen, wie man sie zumeist genannt hat.

Ein vollständiges System derselben, das allen Anforderungen der Exaktheit, soweit sie der vorliegende Gegenstand überhaupt zuläßt, Genüge leistet, ist durch allseitige Kombination der Elementarfaktoren zur erzielen.

Man darf sich dabei aber nicht begnügen die vier Grundklassen in Bausch und Bogen als Elemente anzusetzen. Die vierte Klasse nämlich, die der sogenannten Innenschönheit, die bekanntlich dem Genuß an Einfühlungs- und Anteilsgefühlen Rechnung trägt, enthält die Differenzierung von Lust und Unlust bereits im Gegenstand des ästhetischen Genusses, da es ja sowohl lustvolle wie unlustvolle Einfühlungs- und Anteilsgefühle gibt. Es erhöht sich also die Zahl von vier Elementen zunächst durch die Unterscheidung von Einfühlung und Anteil in der vierten Klasse auf fünf, und da sich jedes der beiden letztgenannten nach Lust und Unlust differenziert, auf sieben. Denn es ist für den resultierenden Gesamtgefühlszustand natürlich mit von charakteristischem Belang, ob, wenn bereits in der Voraussetzung des Gefühles emotionale Elemente liegen, diese lusvoller oder unlustvoller Natur sind.

Nun ist aber noch etwas zu bedenken. Die Einfühlungsgefühle lassen das Subjekt die innere, seelische Verfassung des Objektes nacherleben. Es ist nun für den ästhetischen Genußzustand des Subjektes nicht gleichgültig, ob die seelischen Regungen, die es dem Objekte nachzuerleben hat, ethisch über oder unterwertig sind. Die Anschauung des Ausdrucks, d. h. also die Anschauung der nacherlebten Einfühlungsgefühle ist ja, von geringfügigen hier zu vernachlässigenden Ausnahmen abgesehen, immer Erreger ästhetischer Lust. Es ist aber doch noch ein Unterschied, ob man die seelischen Regungen einer großmütigen, edelgesinnten Person nachzuerleben hat, oder die einer engherzigen, kleinlichen; denn jene sind nicht nur ethisch wertvoller, sondern geradezu ästhetisch schöner, es bereitet höheren ästhetischen Genuß sie nachzuerleben und anzuschauen, als die anderen, und dies erklärt sich einfach daraus, daß der Prozeß, auf dem die Wertschönheit beruht*), sich

*) Siehe S. 92 f.

auch an Psychischem vollzieht. Damit ergibt sich aber für die Aufstellung der Kombinationselemente die Notwendigkeit, die Unterscheidung der Einfühlungsgefühle nach Lust und Unlust zu kreuzen mit der in solche, denen Wertschönheit zukommt und in solche, denen sie nicht zukommt. Die endliche Gesamtzahl der zu berücksichtigenden Kombinationselemente steigt dadurch auf neun.

Aber auch damit ist die Vielheit der Kombinationsgrundlagen noch nicht erschöpft. Es ist ja jetzt erst noch der Unterschied von ästhetischem Gefallen und Mißfallen zu berücksichtigen. Da nun von den neun Elementen mit Ausnahme der der vierten Klasse der Elementargegenstände zugehörigen jedes Träger sowohl von Lust oder auch von Unlust sein, ästhetisch gefallen oder mißfallen kann, also auch von dieser Seite her eine weitere freie Variabilität hinzukommt, so scheint sich die Zahl der Kombinationsprodukte ins Endlose zu verlieren und fürs Erfassen der der Praxis unterkommenden, charakteristischen ästhetischen Modifikationen den Blick weitaus mehr zu verwirren als zu klären.

Allerdings ergibt sich, wenn man die Symbole der neun Elemente frei und vollständig kombiniert und gleichzeitig mit den Symbolen ästhetischer Lust und Unlust verbindet, eine Zahl von Endgruppen, die sehr stark in die Hunderte geht. Aber man darf auch die Bedeutung der einzelnen Symbole nicht vergessen. Hält man sich diese vor Augen, so erkennt man, daß viele der konstruierbaren Kombinationsprodukte der Natur der Sache nach praktisch unmöglich sind und nach einfachen Gesetzen ausgeschlossen werden können.*) Dadurch reduzieren sie sich auf eine

*) Nach den obigen Darlegungen sind als Kombinationselemente aufzustellen:

1. Gegenstände einfacher Sinnesempfindung,
2. Gestaltgegenstände,
3. Gegenstände (physische) von Wertschönheit;

ferner die Gegenstände von innerer Schönheit, die jedoch zu sondern sind in solche, welche erfaßt werden durch

4. lustvolle, ethisch betonte Einfühlungsgefühle,
5. lustvolle, ethisch unbetonte Einfühlungsgefühle,
6. unlustvolle, ethisch betonte Einfühlungsgefühle,
7. unlustvolle, ethisch unbetonte Einfühlungsgefühle,
8. lustvolle Anteilsgefühle,
9. unlustvolle Anteilsgefühle.

überraschend geringe Anzahl (46), eine Zahl, die zwar immer noch beträchtlich größer ist als die der gewöhnlich unterschiedenen ästhetischen Modifikationen, die aber doch zur Vielgestaltigkeit des Ästhetischen überhaupt ungleich besser und genauer paßt als jenes dürftige und schwankende Schema, nach welchem sich das populäre Denken in ihr zurechtzufinden trachtet.

Als Symbole für die genannten Elemente mögen die Ziffern, mit denen sie bezeichnet sind, dienen.

Damit sind aber die Kombinationselemente erst nach ihrer gegenständlichen Seite erschöpft. Es ist erst noch die Qualität des ästhetischen Gefühles, dessen Träger sie sind, zu berücksichtigen; mit anderen Worten, ob z. B. ein Element **2** (Gestaltgegenstand) ästhetische Lust oder Unlust hervorruft (gefällt oder mißfällt). Erst mit diesem Gefühlsfaktor zusammen bildet es ein volles ästhetisches Element. Es sind also nicht **1**, **2** usw. als Kombinationselemente anzusetzen, sondern (**1 L**), (**1 U**), (**2 L**), (**2 U**) usw., nur mit der Einschränkung, daß **4** bis **9**, von geringfügigen hier zu vernachlässigenden Ausnahmen abgesehen, dieser Teilung nach **L** und **U** nicht unterliegen, da sie immer Träger ästhetischer L u s t sind. So ergeben sich im ganzen **12** Kombinationselemente.

Versuchte man nun aus diesen 12 Elementen sämtliche mögliche Kombinationsgruppen zu bilden, die aus 1, 2, 3, . . . usw. bis 9 Elementen bestehen, doch so, daß sich dieselbe Ziffer in einem Produkt niemals wiederholt (die einfachen Amben, Ternen usw., ohne Wiederholung), so würde man eine ungeheure Anzahl erhalten, von der aber der allergrößte Teil ohne sachliche Bedeutung wäre. Nur ein geringer Teil von ihnen wäre Symbol von tatsächlich gegebenen und möglichen ästhetischen Gesamterregungen. Die bedeutungslosen Kombinationsprodukte lassen sich nun nach folgenden einfachen Überlegungen von vornherein ausschalten.

a) Jedes Kombinationsprodukt muß **1**, und jedes, das **3**, **4** . . . bis **9** enthält, auch **2** enthalten.

b) Jedes Kombinationsprodukt, das **8** oder **9** enthält, muß auch **3** enthalten.

c) Die Elemente **4**, **5**, **6**, **7** schließen sich innerhalb eines jeden Kombinationsproduktes gegenseitig aus; ebenso **8**, **9**; zum mindesten ergeben sich bei Außerachtlassung dieser Regel keine neuen charakteristischen Fälle.

d) In den Kombinationsprodukten, die ein **3** enthalten, ist die

---

Differenzierung des **1** nach **L** und **U**, ebenso in allen, welche ein **8** oder **9** enthalten, die des **2** überflüssig und belanglos, weil ästhetisch von zu geringem Gewicht.

Unter Berücksichtigung dieser Regeln ergeben sich die folgenden 46 Kombinationsprodukte, welche symbolisch die Gesamtheit der charakteristischen allgemeinen Formen der ästhetischen Gegenstände und des ästhetischen Verhaltens, wie sie das konkrete, wirkliche Leben bietet, darstellen.

[(1 L)] [(1 U)];
[(1 L) (2 L)], [(1 L) (2 U)], [(1 U) (2 L], [(1 U) (2 U)];
[(1) (2 L)(3 L)], [(1) (2 L) (3 U)], [(1) (2 U)(3 L)], [(1)(2 U) (3 U)];
[(1) (2 L) (4)], ... bis [(1) (2 L) (7)];
[(1) (2 U) (4)], ... bis [(1) (2 U) (7)];
[(1) (2) (3 L) (4)], ... bis [(1) (2) (3 L) (9)];
[(1) (2) (3 U) (4)], ... bis [(1) (2) (3 U) (9)];
[(1) (2) (3 L) (4) (8)] . . . . bis [(1) (2) (3 L) (7) (8)];
[(1) (2) (3 U) (4) (8)] . . . . bis [(1) (2) (3 U) (7) (8)];
[(1) (2) (3 L) (4) (9)] . . . . bis [(1) (2) (3 L) (7) (9)];
[(1) (2) (3 U) (4) (9)] . . . . bis [(1) (2) (3 U) (7) (9)].

So kraus und sonderlich diese Tafel aussehen mag, so ist sie doch allein die umfassende, empirisch entwickelte Darstellung der ganzen Mannigfaltigkeit des komplexen ästhetischen Verhaltens und der zugehörigen Gegenstände. Die Vielheit der Symbole nach Verwandtschaftsgraden übersichtlich in Gruppen zu ordnen, stehen zwei Gesichtspunkte zur Verfügung, ein gegenständlicher und ein emotionaler. Aber weder auf die eine noch auf die andere Art gelangt man zu Gruppen, welche sich völlig mit den Bedeutungen der sprachüblichen Ausdrücke für die ästhetischen Modifikationen decken würden. Die Sprache hat es eben nicht auf exakte Systematik abgesehen.

Dagegen läßt sich jedes der Symbole mit Leichtigkeit in konkreten Fällen wiederfinden. So gehört die schmerzgebeugte Mutter Christi auf einem italienischen Gemälde der Grablegung auf den Typus [(1) (2) (3 L) (7) (9)]; Iphigenie am Schlusse von Goethes Schauspiel auf den Typus [(1) (2) (3 L) (4) (8)]; R. Wagners Mime auf [(1) (2) (3 U) (7) (8)]; zum Freudenhymnus der IX. Symphonie gehört das Symbol [(1) (2 L) (4)].

Die Aufsuchung sämtlicher Kombinationsprodukte und damit die Aufstellung des ganzen Systems hat jedoch nur streng theoretisches Interesse. Denn wenn auch jeder der sich ergebenden Fälle durch Beispiele von ästhetischen Gegenständen aus Kunst und Natur belegt werden kann, so führen doch nur die allerwenigsten von ihnen eigene gangbare Namen. Auf diese Namen und ihre Bedeutung konzentriert sich aber das praktische Interesse. Die Untersuchung der ästhetischen Modifikationen nimmt daher von ihnen ihren Ausgangspunkt. Man darf jedoch nicht erwarten, dabei zu einer exakten Einteilung des Ästhetischen zu gelangen. Denn die Ausdrücke, um deren Untersuchung es sich handelt, bedeuten nicht feste wissenschaftliche Begriffe, sondern wurzeln im praktischen Leben und sind von überaus schwankendem Anwendungsgebiet.

Der wichtigste und umfassendste von allen ist der der Schönheit.

Sein Anwendungsgebiet ist so allgemein, daß es in seiner größten Ausdehnung nicht mehr Modifikation des Ästhetischen ist, sondern alles umfaßt, was ästhetische Lust zu erwecken vermag, ja bisweilen sogar auch noch die Einschränkung gegen die Unlustseite überschreitet und sich auf das Ganze dessen erstreckt, was überhaupt ästhetisches Verhalten anregt. In diesem Sinne haben wir den Ausdruck in den Terminis Wertschönheit und innere Schönheit verwendet.

Dieser allgemeinen Bedeutung des Ausdrucks „Schönheit“ steht jedoch die viel wichtigere spezielle gegenüber,

die ihn auf mehr oder weniger bestimmte prägnante Fälle besonderen ästhetischen Verhaltens einschränkt.

Aber auch diese befaßt noch so Verschiedenartiges unter sich, daß sie in einer einheitlichen allgemeinen Formel nicht darzustellen ist. Man meint zwar heutzutage zumeist, eine solche darin zu finden, daß man das Schöne als das konfliktlose Ästhetische charakterisiert — „ästhetisch" dabei natürlich nur im positiven Sinne genommen; man trifft aber damit den Sprachgebrauch nur sehr mangelhaft. Die Bestimmung „konfliktlos" läßt eine sinnvolle Anwendung auf ästhetische Gegenstände, genauer auf ästhetisches Verhalten nur so zu, daß sie auf die emotionalen Faktoren dieses Verhaltens bezogen wird. Denn einen Konflikt zwischen den gegenständlichen Faktoren, den Vorstellungen gibt es ja ohnedies nicht; dagegen liegt tatsächlich eine Art von Konflikt vor, wenn ein komplexer psychischer Zustand gleichzeitig Elemente der Lust und Unlust enthält. Und dieser Fall kann im realen psychischen Verhalten in dreifacher Art verwirklicht sein: Entweder erregt der gegebene komplexe ästhetische Gegenstand einerseits Gefallen (ästhetische Lust), andererseits Mißfallen (ästhetische Unlust), so daß der Widerstreit des psychischen Zustandes in seinem Bestande an ästhetischen Ernstgefühlen liegt; oder der Konflikt ist gebildet zwischen der Lust des ästhetischen Ernstgefühles (dem Gefallen) und einem unlustvollen Einfühlungs- oder Anteilsmomente, also (in der Regel) einem Phantasiegefühl; oder der Konflikt gehört nur dem Bestand an Phantasiegefühlen an. Das sind die drei denkbaren Konfliktsfälle.

Keiner von ihnen ist, weder für sich, noch in Verbindung mit den andern, so beschaffen, daß durch seinen Ausschluß eine zutreffende Charakteristik der Schönheit (im engeren, eigentlichen Sinne), die dem Sprachgebrauch entspräche, zu gewinnen wäre. Was den ersten Konfliktsfall anlangt, so ist es ja richtig, daß ein Gegenstand von reiner Schönheit im ganzen und in seinen Teilen nur ästhetische Lust und keine Unlust erregen darf. Aber dieser Bedingung genügt nicht nur das, was man reine Schönheit zu nennen pflegt, sondern auch noch anderes Ästhetische, z. B. mancher Fall des Tragischen. Der Ausschluß des ersten Konfliktsfalles gäbe also eine zu weite Definition der reinen Schönheit. Versuchte man nun dem dadurch abzuhelfen, daß man nicht nur den ersten sondern auch den zweiten Konfliktsfall ausschließt, so gerät man bereits wieder in das entgegengesetzte Extrem, die Bestimmung würde zu eng; denn ein Bild der schmerzhaften Mutter Gottes, wie es die italienische Malerei in vielen Beispielen liefert, ein Bild, das ein wohlgebildetes, klares Frauenantlitz zeigt, in dem sich tiefer, aber ruhig und demutsvoll getragener Seelenschmerz spiegelt, bezeichnet man schlankweg als schön, und doch gehört zu seinem Einfühlungsbestande Unlust. Der dritte Konfliktsfall ist aber, wie man sofort sieht, für die gegenwärtigen Zwecke überhaupt belanglos.

Es ist also nicht möglich, auf diesem Wege zu einer den ganzen Sprachgebrauch umfassenden Erklärung des Ausdrucks „Schönheit im engeren Sinne", „reine Schönheit" zu gelangen. Wohl aber eignet sich der Hinweis

auf den emotionalen Konflikt, sei es des ersten, des zweiten oder des dritten Falles, sowie der auf das Fehlen solcher Konflikte sehr gut zur definitorischen Festlegung charakteristischer Fälle ästhetischen Verhaltens und komplexer ästhetischer Gegenstände.*)

So muß man sich denn damit begnügen die verschiedenen Gestaltungen des Ästhetischen, auf die der Ausdruck Schönheit angewendet zu werden pflegt, einzeln vorzuführen und zu klären und sie statt unter eine allgemeine Formel in eine natürliche Reihe zu bringen.

Da ist zu Anfang der Fall zu nennen, der wegen seiner Einfachheit schon die Möglichkeit jedes Konfliktes ausschließt;**) etwa die Schönheit einer leuchtenden Spektralfarbe. Er enthält nichts anderes als einen e i n f a c h e n G e g e n s t a n d und das auf ihn gerichtete ästhetische Lustgefühl. Es ist gewiß richtig, daß auch solche Gegenstände bereits ein gewisses Mitwirken von Einfühlungsfaktoren anregen. Aber es widerspricht der Erfahrung, daß dies die Regel sei und anders ästhetischer Genuß an ihnen nicht zustande komme. Schon der bloße Anblick solcher Farben für sich allein bringt ästhetischen Genuß mit sich, freilich einen vergleichsweise dürftigen, den einfachsten, in dem von Schönheit gesprochen wird. Ja er steht sogar bereits zum Teil jenseits der Grenze. Denn bei einfachen Tönen und gar einfachen Gerüchen,

---

*) Ein solches Unternehmen fiele teilweise mit dem zusammen, was die Symboltafel der vorigen Anmerkung leistet.

**) Der Fall (1 L).

denen ja, wie sich gezeigt hat, auch noch unverkennbar ästhetische Qualitäten zukommen, ist es vielleicht wegen stärkeren Hervortretens der sinnlichen Gefühle ungewöhnlich den Ausdruck „schön“ zu gebrauchen.

Dagegen liegt die zweite Klasse ästhetischer Elementargegenstände, sofern sie lust- und nicht unlustbetont sind, geradezu im Zentralgebiet der Schönheit. Auch hier ist die Verwandschaft mit Konfliktslosigkeit deutlich ausgeprägt. Beispiele sind leicht zu nennen. Raum- und Tongestalten, Ornamente, Melodien usw. sind Hauptträger des Prädikates „schön“. Freilich geben sie in der Regel noch vielmehr zur Einfühlungsbeteiligung Anlaß als die einfachen Gegenstände. Aber sie kommen auch für sich allein vor und gehen dabei dieses Titels keineswegs verlustig.*)

Übrigens ändert es für unsere Frage nichts, wenn zum Gestaltgegenstand der Einfühlungsgenuß hinzukommt. Ein Ornament, eine Melodie, die neben der „formalen“ Schönheit Ausdrucksgehalt bewähren, haben dadurch nur umso reichere Schönheit.**) Nur fehlt dabei bereits bisweilen das Merkmal der Konfliktslosigkeit; nämlich in solchen Fällen, in denen die z. B. formal schöne Melodie das Miterleben von Unlust und Schmerz mit sich bringt.***)

---

*) Es entspricht ihnen das Symbol [(1 L) (2 L)]. Der Fall [(1 U) (2 L)] wird in der Regel so behandelt, daß bei der Prädikation der ästhetischen Eigenschaften eines solchen Gegenstandes die 1-Elemente von den 2-Elementen gesondert behandelt werden; z. B., wenn eine schöne Melodie von einer klanglosen Stimme vorgetragen wird.

**) [(1) (2 L) (4)] . . . . bis [(1) (2 L) (7)].

***) Die Fälle [(1) (2 L) (5)] und [(1) (2 L) (7)].

Auch die dritte Klasse ästhetischer Elementargegenstände, die der Wertschönheit, hat Anteil an der Schönheit im engeren Sinne. Doch kann sie niemals allein auftreten, sie ist immer auf die Mitwirkung eines Gestaltgegenstandes angewiesen; denn die Wertschönheit ist ja nur eine zweite, eben auch den Gestalten auf einem gewissen Umwege zukommende Art von ästhetischen Eigenschaften.

Liegt nun in einem Falle nichts weiter vor als Gestalt und Wertschönheit, so sprechen wir dem Gesamtgegenstande Schönheit im engeren Sinne nur dann zu, wenn beiderseits p o s i t i v e s ästhetisches Verhalten vorliegt, wenn sowohl die reine Gestalt als auch die Wertgestalt gefällt; höchstens daß Indifferenz der reinen Gestalt zulässig ist. Verwirklicht ist diese Art des Zusammenwirkens zur Schönheit besonders in leblosen Dingen, in Geräten, die sich durch anschaulich erfaßbare Zweckmäßigkeit auszeichnen.

Handelt es sich um Gegenstände der belebten Natur, um Tiergestalten oder gar den Menschen, so spricht zwar die Wertschönheit auch noch ein gewichtiges Wort mit, es treten aber immer Ausdrucks- und Anteilselemente mit hinzu, die die Bedingungen für die Anwendbarkeit des Ausdrucks Schönheit, reine Schönheit, Schönheit im engeren Sinne, sehr komplizieren. Schließlich erreicht man hier die zweite Grenze, an der das Geltungsgebiet dieses Terminus nach und nach mit dem von anderen verschwimmt.

Bei der ästhetischen Betrachtung der Tiere — es ist

hier nur an ihre höheren Formen gedacht — kommen also bereits Elementargegenstände aller vier Klassen, Einfaches, reine Gestalt, Wertschönheit und Ausdruck, zum Zusammenwirken. Höchste Schönheit schreiben wir jenen Tierformen zu, in denen alle vier Faktoren positives Vorzeichen haben und überdies der Ausdruck wertvolle Inneneigenschaften (Wertschönheit des Psychischen) betrifft. Ein Musterbeispiel dafür ist das Pferd oder das Reh. Von den vier Faktoren kann am ehesten der erste, dann der zweite aus einem positiven zu einem indifferenten, sogar schwach negativen werden, ohne daß die Zuerkennung von Schönheit ernstlich gefährdet würde. Dagegen kommt es dazu dort, wo der dritte und der vierte Faktor mangelhaft vertreten sind. In solchen Fällen sinkt die ästhetische Dignität schließlich auf ein Minimum. Das Nashorn, das Schwein haben, als Säugetiertypen, negative Wertschönheit und ihr Innenausdruck ist unerfreulich. Sie rangieren demnach ästhetisch ungemein tief. Wenn man sie dennoch unter Umständen mit Vergnügen und Interesse betrachtet, so ist das den lebenden Exemplaren gegenüber in der Hauptsache W i s s e n s interesse, Genuß des Charakteristischen,*) bei künstlerisch nachgebildeten neben diesem die Freude an der Nachahmung,**) und nur ganz untergeordnet kommt dabei der ästhetische Genuß in der Anschauung des Ausdrucks mit zu Worte.***)

*) Siehe S. 260 ff.

**) Siehe S. 244 ff.

***) Die vier Faktoren lassen natürlich wieder ungemein reichliche Variation zu, da jeder von ihnen in zwei- bis dreifacher

Das Übergewicht der Wert- und der Innenschönheit über die Bedeutung des Einfachen und der Gestalt, das schon in den bisher betrachteten Fällen zu konstatieren war, kommt noch mehr zur Geltung, wo es sich um die ästhetische Beurteilung des Menschen handelt. Es sind fast ausschließlich Elemente dieser beiden obersten Klassen, von denen es dabei abhängt, ob auf Schönheit erkannt wird oder nicht. Was hier von der äußeren Gestalt zu Worte kommt, ist in erster Linie Wertschönheit. Sie muß ausdrücklich positiv sein, wenn der Anspruch auf volle Schönheit soll erhoben werden können. Sie würde aber allein diesem Anspruch nicht gerecht. Die Ausdrucksschönheit ist ebenso unerläßlich. Durch ihre Vereinigung ergeben sich die höchsten Grade der reinen Schönheit.

Der Ausdruck führt nun aber auch an ihre Grenze. Sind die Einfühlungsgefühle, in denen er erfaßt wird, solche der Unlust (Schmerz, Trauer, Sehnsucht, Verzweiflung usw.), so nähert sich das Gesamtbild dem des Tragischen; betreffen sie ein ethisch hochstehendes Innenleben, zeigt also der Ausdruck Wertschönheit des Psychischen, so berührt es sich mit dem Erhabenen. Von beiden wird noch später an zuständiger Stelle die Rede sein.

Damit sei vorläufig die Musterung des Anwendungs-

Gefühlsbedeutung erscheinen kann (Lust, Indifferenz, Unlust, der vierte Faktor mit oder ohne Wertschönheit des Psychischen). Es würde ermüden, dies im einzelnen durchzuführen, zumal es nichts anderes böte als ein Registrieren der unmittelbaren populärsten Erfahrungen und dabei Charakteristischeres für die Anwendung des Terminus Schönheit, als oben bereits gesagt wurde, nicht zu erzielen wäre.

gebietes, dessen sich der Ausdruck „reine Schönheit" erfreut, abgeschlossen. Eine zusammenfassende Ergänzung wird weiter unten folgen müssen.

Viel einheitlicher stellt sich schon auf den ersten Blick die Bedeutung des Ausdruckes dar, der im allgemeinen den Gegensatz zum Schönen bezeichnet: das Häßliche.

Häßlich ist alles, was ästhetisches Unlustgefühl hervorruft. Zusammengesetzte Gegenstände, deren Elemente Träger zum Teil ästhetischer Lust, zum Teil ästhetischer Unlust sind, gelten soweit für häßlich, als sich die unlustbetonten Elemente erstrecken. Nur wenn diese sehr überwiegen oder die Aufmerksamkeit besonders kräftig auf sich ziehen, wird bisweilen der Gegenstand in seiner Gänze als häßlich taxiert. An der modernsten Ornamentik ist die ästhetische Bewertung oft genötigt, Linienführung und Farbengebung auseinander zu halten; sind aber an einem ihrer Erzeugnisse nur wenige nebensächliche Füllungen schön, so wird man nicht anstehen es als Ganzes häßlich zu nennen.

Die Gültigkeit dieser allgemeinen Bestimmung wird nicht dadurch erschüttert, daß es ganze Klassen zusammengesetzter ästhetischer Gegenstände gibt, bei denen die Anwendung des Ausdrucks „häßlich" völlig ausgeschlossen erscheint, obwohl ja niemand glauben wird, daß in diesen Klassen ästhetisch Minderwertiges nicht vorkomme. Wenn man z. B. einen schlechten Roman nicht „häßlich" nennt, so liegen ja die Dinge geradezu so, daß er nicht zwar ästhetische Unlust, aber auch nicht die erwartete ästhetische

Lust bereitet. Man bezeichnet ihn dann etwa als langweilig, nichtssagend, unbefriedigend, Ausdrücke, die nur den Grund des ästhetischen Versagens betreffen. Kommt es aber in solchen Fällen nicht nur zum Ausbleiben des ästhetischen Genusses sondern zu positiver Unlust, so ist dieses zu allermeist nicht ästhetisches Unlustgefühl, sondern Unlust der Phantasiegefühle (der Einfühlung und des Anteils), die die Lektüre mit sich gebracht hat und die aus irgend welchen Gründen die ästhetische Betrachtung nicht haben aufkommen lassen. Wem es nicht gefällt, daß Pastor Sang in Björnsons „Über unsere Kraft“ beim plötzlichen Tode seiner Gattin nur das naive Staunen über das Mißverständnis äußert und gar keine Bestürzung zeigt, der betrachtet den Vorfall nicht ästhetisch, sondern er ist lediglich vom unlustvollen Phantasieanteilsgefühl ergriffen; sein Mißfallen ist kein ästhetisches, sondern ein ethisches. Wobei es natürlich hier gänzlich gleichgültig bleibt, ob solches Verhalten im angeführten Beispiel das normale ist oder nicht.

Den feineren Nuancen, welche die Sprache in der Bezeichnung des Häßlichen, wie etwa durch den Ausdruck „unschön“ u. a., zuläßt, näher nachzugehen, würde zu weit führen und sich kaum lohnen.

Dagegen muß der alten Frage nach der Stellung des Häßlichen in der Kunst und im ästhetischen Genusse eine kurze Betrachtung gewidmet werden.

Ist das Häßliche eben dadurch charakterisiert, daß es ästhetische Unlust erweckt, so sollte man erwarten, daß

es von der Darstellung durch die Kunst ausgeschlossen sei und nirgends eine Stelle haben könne, wo es auf ästhetischen Genuß ankommt. Aber die Tatsachen stehen damit in handgreiflichem Widerspruch. Einem jeden sind aus der eigenen Erfahrung Fälle bekannt, die das belegen, die zeigen, daß das Häßliche sowohl als Hauptvorwurf wie als Teilrolle in Kunstwerken verwendet wird und dabei mit ästhetisch günstigem Erfolge zur Geltung kommt. Beispiele liefert nicht etwa nur die neue Kunst; sie sind aus allen Perioden zu holen, schon von Homers Thersites angefangen.

Wie ist diese Paradoxie zu erklären? Der Schlüssel dazu liegt in der Zusammengesetztheit des zur Wirkung gelangenden Ästhetischen. Häßlich ist der betreffende Gegenstand nur mit Rücksicht auf einen der in ihm enthaltenen Elementargegenstände, während er durch die übrigen das ästhetische Verlangen entschädigt.

Dies geschieht allerdings in verschiedenen Fällen auf höchst verschiedene Weise. Aber an Typen ließen sich dafür zwei aufstellen. Nach dem einen ist es der ästhetische Genuß am Ausdruck, d. i. den Einfühlungsgefühlen, nach dem anderen der Genuß an dem dargestellten Geschehen, an der Handlung, den vorgeführten persönlichen Verhältnissen usw., also, wie wir wissen, den Anteilsgefühlen, zu dessen Vermittlung das an sich Häßliche verwendet wird. Freilich wirken in den allermeisten Fällen beide Faktoren zusammen; das ändert aber natürlich nichts daran, daß es eben zweierlei Faktoren sind. Beispiele werden sofort klar machen, was gemeint ist.

Hans Thoma hat einen übermalten Druck gemacht, der das Bildnis eines alten Bauern, vermutlich aus dem Schwarzwald, darstellt. Das quadratische Blatt ist fast ganz von dem klobigen Schädel ausgefüllt. In harten Konturen fügen sich die derben Knochen aneinander. Auf der Stirne bilden die Furchen in der Haut förmliche Wülste. Das Auge verschwindet fast in seiner tiefen Lage. Die Wange hängt runzelig herab und ist zum Teil von einem struppigen Bart und rauhen Borsten bedeckt. Eine überhängende Nase, gekniffene lange Lippen, ein großes, ungemein grobes Kinn — im ganzen ein Antlitz, das weit entfernt ist von dem Schönheitsideal des Menschen. Wenn die Kunst berufen ist, das Schöne darzustellen, wie kommt sie zu solchen Motiven? Und doch jauchzt es in einem auf vor Wonne des ästhetischen Genusses beim Anblick dieses Blattes. Oder genauer, nicht beim ersten Anblick, sondern erst, wenn man sich recht in seinen Gehalt versenkt. Denn der erste Anblick bietet tatsächlich nichts anderes als das Äußere eines keineswegs schönen, alten Bauern. Aber was liegt nicht alles an Seele in diesen äußerlich unschönen Zügen! Man sieht die harte Arbeit, in der der Mann sein Leben lang das Brot dem Boden abringen mußte, man sieht den Druck, der auf ihm lastet und die Kraft, mit der er ihn trägt, man sieht die Demut seines Wesens und seine Festgründigkeit. Der Blick geht nicht nach rechts, noch links, sondern bedächtig nach vorne auf den Boden, den Lippen merkt man's an, daß sie sich selten zum Sprechen öffnen und dann nicht zum Scherz — kurz man schaut das ganze

Innere des Mannes, seine Seele. Und das ist der ästhetische Genuß.

Es sind also im ganzen Elementargegenstände zweierlei Art, die da zusammen wirken, nämlich solche der äußeren Gestalt, und solche des inneren psychischen Wesens. Die äußere Gestalt ist an sich unschön, sie kommt als Wertschönheit zur Geltung, aber nicht als positive sondern als negative, sie ist das dargestellte „Häßliche". Wäre sie allein vorhanden, so gäbe es an diesem Bilde keinen ästhetischen Genuß. Das zeigt sich ja bei unfähigen Beschauern. Sie kommen über den äußeren Anblick nicht hinaus, und was sie dabei sehen, kann nur ihr Mißfallen erregen. Der ästhetisch Leistungsfähige dagegen dringt von dem äußeren Anblick sofort zum Ausdruck vor, er versteht nicht nur den Ausdruck abstrakt, er fühlt und lebt ihn nach, und nicht nur dies, er genießt ihn auch, indem er die Einfühlungsgefühle anschaut; die Anschauung des Psychischen bringt den ästhetischen Genuß.

Der Fall liegt demnach so, daß der dargestellte Gegenstand in einer Beziehung tatsächlich ästhetische Unlust erregt, in anderer jedoch ästhetische Lust, und daß man, um zu dieser zu gelangen, zwar größere psychische Arbeit leisten muß, als jene fordert, dann aber durch die hohe Intensität der Lust reichlich entschädigt ist. Der ästhetisch Gebildete zumal sieht durch das Äußere sofort hinein ins Wesen, auf das es ankommt, und ist von dessen Anblick so ausgefüllt, daß er von jenem Mangel gar nichts verspürt.

So ist, wenn von ästhetisch wertvollem Häßlichen die

Rede ist, immer ein Gegenstand gemeint, der, oberflächlich angeschaut, wie es das gewöhnliche Leben tut, mißfällt, der aber für solche, die es an Hingebung nicht fehlen lassen und ihn verstehen, verborgenere Quellen des Genusses in sich birgt. Im vorgeführten Beispiel sind dies die Einfühlungsgefühle.

Es können aber auch Anteilsgefühle hinzutreten und sogar die Hauptsache sein. Herkomers bekanntes Bild: „Die Ankunft der Auswanderer in Castle Gardens zu New York“ zeigt in der ganzen vielköpfigen Menschenmenge, die es darstellt, nicht eine einzige Gestalt, auf der das Auge mit reinem Wohlgefallen verweilen könnte. Nichts als Jammer und Elend, Schmutz und Not bietet sich dem Beschauer. Es ist eine Versammlung von Resignierten und Verzweifelten, von Leuten, die durch Krankheit und Hunger heruntergekommen sind, eine Szene, deren Anblick alles eher als genußvoll sein zu können scheint. Als Wirklichkeit wäre er es auch gewiß nicht. Er würde nur Mitleid, Entsetzen und Abscheu vor dem Elend hervorrufen und die meisten wären bestrebt, sich ihm so rasch als möglich zu entziehen. Die Darstellung im Bilde verändert jedoch die Sachlage. Nicht, daß sie den dargestellten Gegenstand veränderte, etwa durch Milderung seiner Härten; nein, er kann schlimmer sein, als er sich jemals in Wirklichkeit ereignet. Aber der Beschauer verhält sich dem Bilde gegenüber anders als gegen die Wirklichkeit. Er steht vor einem Kunstwerke und ist deshalb schon von vornherein auf das Beschauen eingestellt. Er erschaut aber nicht nur das Äußere der Gestalten, die

sich ihm darbieten. Er sieht zunächst eine traurige Szene, und seine Anteilsgefühle regen sich. Aber sie sind dieses Mal nur Phantasiegefühle und füllen ihn deshalb nicht in dem Grade aus, als wenn sie Ernstgefühle wären. Der Beschauer versenkt sich geradezu absichtlich in das dargestellte Elend und betrachtet in diesem die sich in ihm selbst regenden Anteilsgefühle, die psychische Reaktion, durch welche es als Elend charakterisiert ist. Es gibt also die Szene im Bilde wiederum Anlaß zum Anschauen von Psychischem, wozu es gegenüber der Wirklichkeit nur ausnahmsweise kommt. Aber nicht nur von Psychischem in Form von Anteilsgefühlen, auch die Einfühlung, das Nacherleben dessen, was in den dargestellten Menschen vor sich geht, kommt mit zu Worte. Man sieht in aller Anschaulichkeit das Heimweh des einen, die Hoffnungslosigkeit des andern, die Sorge und Angst der Mutter um ihr Kleines — kurz es ist ein Gemälde, das einen vollen Griff aus dem menschlichen Seelenleben tut und es in mannigfachen Zügen vor unser Auge stellt. Das ist sein eigentlicher Sinn und seine Bestimmung. Daß es zumeist äußerlich unschöne Menschen vorführt, daß es ein häßlicher Raum ist, in dem sie versammelt sind, das zeigt sich gleich von Anfang an so sehr als bloßes Mittel zum Zweck, daß es für sich allein gar nicht zur Geltung kommt.

Von Tiepolo existiert eine heil. Katharina (in Siena), ein Frauenkopf mit einer Dornenkrone und mit zum Entsetzen abgehärmten Zügen. Das Bild ist von ergreifender Wirkung; denn man erschaut in ihm ein seelisches,

demutsvolles Dulden, erhabenste Weltentsagung und Sehnsucht nach dem Überirdischen. — Des jungen Holbein toter Christus (Basel, Museum) zeigt eine fahle Leiche, ausgestreckt im engen steinernen Grabgelaß; das gebrochene Auge ist halb geöffnet, das Kinn hängt schlaff herab, die rechte Hand ist noch vom Todesschmerz zusammengekrampft, der ganze Körper von häßlichster Magerkeit. Aber der Gehalt des Bildes entschädigt auch hier für seine unerfreuliche Form. Denn es breitet die Schauer des Absterbens um sich und läßt sie den Betrachter sehen; und eindringlich läßt es die Erwartung des Tages fühlen, da sich das enge Grabgelaß zur Auferstehung öffnen wird. — Selbst die zwei himmelschreiend häßlichen Krüppel, die Raffael auf einem seiner für die Sixtinische Kapelle bestimmten Teppichkartons (Die Heilung des Lahmen) gemalt hat, stören keineswegs die ästhetische Wirkung. Sie sind ja nicht alles, was dieses Bild erleben läßt, nicht einmal die Hauptsache, sondern nur Vermittler. Eine dichte Menschenmenge umsteht den Petrus und den Johannes, die soeben auf wunderbare Weise den einen der beiden Lahmen geheilt haben. Ehrfurcht, Staunen, Andacht, Freude ist in den Zügen aller zu lesen, und die beiden Apostel schicken sich eben an, die frohe Botschaft zu verkünden. Sogar die Krüppel selbst sind in all ihrer Häßlichkeit ästhetischen Wertes nicht bar: man fühlt bei ihrem Anblick ein geheimes Grauen über das erbarmungslos mutwillige Spiel, das das Schicksal mit dem Menschen treibt.

So liegt also bei dem ästhetisch wertvollen Häßlichen

das Häßliche zumeist nur in der äußeren Form und Träger des ästhetischen Genusses ist deren seelischer Gehalt. Das Anschauen des Psychischen bringt eben immer — wenigstens sind die Ausnahmen von nur verschwindender Bedeutung — ästhetischen Genuß. Man darf sich in dieser Erkenntnis nicht durch allfällige ethische Unlust irre machen lassen. Es gibt allerdings viele psychische Regungen, die unerfreulich, „unschön" sind, jedoch dies nicht für die ästhetische, sondern für die ethische Betrachtungsweise. Das Seelenleben eines Shylock ist ethisch gewiß verwerflich, unschön, ästhetisch betrachtet dagegen ist es, wie wir wissen, eine Quelle der Lust. Nur nennt man es deshalb nicht schön. Auf Psychisches angewendet hat dieser Ausdruck mehr ethische Bedeutung. Das ändert nichts an der Tatsache, daß Psychisches, anschaulich vorgestellt, ästhetische Lust gewährt. Daneben kann es, wie gesagt, sehr wohl ethische Unlust erregen. Darin liegt gar nichts Merkwürdiges noch Unbegreifliches. Die ethischen Gefühle sind eben andere als die ästhetischen, sie sind die Urteilsgefühle, diese die Vorstellungsgefühle, sie haben den Gedanken des Seins, der Wirklichkeit zur Voraussetzung, die ästhetischen Gefühle die bloße anschauliche Vorstellung. Ein Waldbrand kann sich ja auch, bloß angeschaut, ästhetisch überaus schön ausnehmen — als eben wirklich sich ereignend gedacht, gibt er zu Bedauern Anlaß, also zu einem (Un-)Wertgefühl.

In dieser Art erklärt sich die ästhetisch erfolgreiche Verwendung des an sich Häßlichen in Werken, die dem ästhetischen Genusse zu dienen bestimmt sind, sein

sogenannter ästhetischer Wert, und zwar der rein ästhetische. Neben diesem kommen dabei oft noch pseudoästhetische Genußfaktoren zur Geltung. Vor allem die Erkennenslust am Charakteristischen,*) ferner das Vergnügen an gelungener Nachahmung.**) Manche Werke der bildenden Kunst wirken überhaupt nur auf diese Weise. Der häßliche Gegenstand, den sie darstellen, bietet in keiner Beziehung eine Anregung rein ästhetischer Lust. Aber er ist so gut charakterisiert und so meisterlich wiedergegeben, daß er Lustquellen anderer Art eröffnet: das Vergnügen am Erkennen und Kennenlernen des Dargestellten und die staunende Bewunderung des Künstlers. — Es sind besonders die Perioden hochgradig gesteigerten technischen Könnens, aus denen sich Beispiele dafür in großer Zahl erbringen lassen. Dutzende von flämischen und holländischen Stücken wären da zu nennen. Das Vergnügen, das sie dem Beschauer bieten ist oft in der Hauptsache kein anderes als die Bewunderung der technischen Kunst des Malers.

So vielseitig und zahlreich sind demnach die versteckten Lustquellen, die auch ein „häßlicher“ Gegenstand noch birgt, daß sich kaum irgend etwas ausfindig machen läßt, was nicht in angemessener künstlerischer Darstellung Genuß gewähren könnte. Dies hat der theoretischen Ästhetik häufig zur irrigen Lehre Anlaß geboten, es sei für den ästhetischen Genuß die Beschaffenheit der dargestellten Gegenstände

---

*) Siehe S. 260 ff.

**) Siehe S. 244 ff.

überhaupt ganz gleichgültig, sie seien von vornherein ästhetisch alle gleich, nämlich indifferent, und nur was der Künstler oder der Beschauer mit ihnen im Geiste vornehme, das sei die eigentliche Quelle des Genusses. Fast alle neueren Theorien der Ästhetik und viele der älteren gehen von diesen Gedanken aus. Nur das populäre Denken ist der natürlichen Auffassung der Sachlage zu allen Zeiten treu geblieben; die Vulgärästhetik hat es stets als selbstverständlich angenommen, daß es eben doch immer von der Beschaffenheit eines Gegenstandes abhängt, ob er schön oder häßlich ist, ob er gefällt oder nicht. Und wenn diese Meinung auch nicht geradezu selbstverständlich ist, so dürfte sie sich schließlich doch als die richtige erweisen. Sie steht nicht im Widerspruch zur Erfahrung, und wo dies auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint, da scheint es eben nur so und klärt sich in der Art, wie es oben dargelegt wurde.

Es soll auch nicht unbemerkt bleiben, daß der Ausdruck „häßlich" tätsächlich mehr auf ästhetisch mißfällige Naturdinge als auf Kunsterzeugnisse angewendet zu werden pflegt. Aber darin liegt keineswegs angedeutet, daß es innerhalb des künstlerisch Dargestellten ästhetisch Mißfälliges nicht geben könne. Die beschränktere Anwendung des Wortes „häßlich" auf Kunsterzeugnisse erklärt sich vielmehr daraus, daß wir bei künstlerischen Darstellungen an sich häßlicher Gegenstände sofort, eben weil es sich um ein Kunsterzeugnis handelt, nach irgend etwas Genußbringendem an ihm suchen, und ein solches in der Regel auch finden; wenn wir es aber trotz allen

Suchens nicht finden, das Kunstwerk als mißlungen, die Darstellung als verfehlt bezeichnen, somit zur Qualifikation „häßlich“ gar nicht mehr gelangen. Wohl aber tritt sie sofort in Kraft, wo, etwa wegen ungenügender individueller Anlage, das Suchen nach der verborgenen Genußquelle schon von vornherein unterbleibt (der ästhetisch Ungebildete kargt nicht mit der Bezeichnung häßlich gegenüber Kunstwerken, die er nicht versteht), oder wo für solche verborgene Genußquellen der Natur der Sache nach überhaupt kein Raum ist, wie z. B. bei Geräten und Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens, bei denen man nicht erst noch hinter der Oberfläche irgend eine tiefere Schönheit sucht und die man daher gegebenen Falles häßlich zu nennen auch keinen Anstand nimmt.

Es bewährt sich also nach allen Richtungen, daß die Bedeutung des Wortes häßlich zusammenfällt mit der Eigenschaft, ästhetische Unlust zu erregen*), und daß der ästhetische Wert des Häßlichen in der Kunst darauf beruht, daß es neben der ästhetischen Unlust, die es an sich hervorruft und durch die es als ein Häßliches qualifiziert ist, indirekt ästhetische Lust gewährt.

Als ein Analogon zu dieser ästhetischen Verwertbarkeit des Häßlichen hat man zumeist die Rolle, welche das Furchtbare, das Schreckliche, Grausige, kurz das Unlusterregende überhaupt in der Kunst spielt, mit ihm zusammengenommen und auf dieselbe Weise er-

*) Von seiner weiteren Anwendung auf ethisch Mißfälliges kann hier abgesehen werden.

klärt. Die Analogie ist aber doch nur eine oberflächliche. Sie liegt darin, daß hier sowohl wie im Häßlichen Unlust zum ästhetischen Genuß mit verwendet wird. Sie ist jedoch bereits zu Ende, sobald man die Art der Mitwirkung dieser Unlust in Betracht zieht.

Die Sache liegt nämlich folgendermaßen. Das Häßliche erregt seinem Wesen nach direkt ästhetische Unlust, und es ist im ästhetischen Genußzustand nur dadurch möglich und verwertbar, daß es einem Gegenstande anhaftet, der nicht durchaus nur ästhetische Unlust hervorruft, sondern in dem noch andere ästhetische Gefühlsfaktoren, und zwar solche lustvoller Natur, stecken. Das Furchtbare, Schreckliche, Grauenhafte dagegen ist allerdings ebenfalls Gegenstand der Unlust und als solches eben durch die Unlust, die es hervorruft, charakterisiert. Aber diese Unlust ist zunächst nicht ästhetische Unlust; sie steht also nicht, wie die des Häßlichen, in direktem Gegensatze zum ästhetischen Genießen. Und dies noch um so weniger, als sie, ebenfalls im Unterschied von der Unlust des Häßlichen, bei der Verwertung im Kunstwerke in der Regel nur Phantasie-, nicht Ernstgefühl ist. Dieses Phantasieunlustgefühl ist nun überdies nicht nur kein störendes Beiwerk des ästhetischen Genußzustandes, sondern, wie sich schon früher ergab,*) geradezu Voraussetzung des ästhetischen Lustgefühles. Es ist ein Einfühlungs- oder ein Anteilsgefühl, dessen Anschauung Lust erregt. Wir müssen uns möglichst hinein-

*) Siehe S. 104 ff.

versenken in die grausige Atmosphäre, die Shakespeares Macbeth umgibt, wenn wir seine ästhetische Genußwirkung ganz erfahren wollen, wir müssen die Einfühlungs- und Anteilsunlust intensiv erleben und betrachten, dann wird sie uns zur Quelle ästhetischer Lust.

Der wichtigste und bedeutungsreichste Fall derartigen Mitwirkens von Unlustmomenten zum ästhetischen Genuß ist der des Tragischen.

Das Tragische ist im allgemeinen und wesentlichen charakterisiert durch unlustvolle Anteilsgefühle. Der tragische Gegenstand, sei er nun eine Person, eine Gemeinschaft von Personen, ein Ereignis, ist geeignet, Mitleid, Trauer, Schrecken, Bestürzung zu erregen. — Der ästhetische Genuß am Tragischen ist zunächst die ästhetische Lust an diesen Anteilsgefühlen. Das Betrachten seelischer Regungen dieser Art ist eben gerade so gut Quelle der Lust wie das von andern. — Damit ist der Kern und das Wesen des Tragischen getroffen.

Es kommt nun allerdings noch einiges hinzu, durch das es mehr oder weniger wichtige charakteristische Nebenzüge erhält.

Zunächst muß der tragische Gegenstand, vor allem also die tragische Person, so beschaffen sein, daß er unser Anteilsgefühl überhaupt anzuregen vermag. Gestalten und Ereignisse der Wirklichkeit werden dies im allgemeinen leicht und ohne besondere Determination vermögen. Die Scheinwelt aber, die Phantasiegestalten, wie sie die Bühne vorführt, bedürfen dazu doch gewisser begünstigender Momente. Denn es kommt ihnen als solchen bereits von

vornherein geringere emotionale Anregungskraft zu. Solche begünstigende Momente sind dann gegeben, wenn die Phantasiegestalten entweder so beschaffen sind, daß sie in besonders hohem Grade unsere Zuneigung und Sympathie auf sich ziehen, oder durch überragende Größe und Erhabenheit erhöhten Einfluß auf unser Gemüt ausüben. Zumeist kommen jedoch beide Momente vereint zur Geltung, so daß sie vielfach als ständiges Attribut des Tragischen genommen werden.

Es läßt sich nun von ihnen weiter sagen, daß sie gewisse Lustfaktoren in die Betrachtung des Tragischen hineinzumischen geeignet sind. Sympathie, Zuneigung sind Wertgefühle; es sind Lustgefühle, worin wir uns der Schätzung und Liebe, die wir einer Person entgegenbringen, inne werden. Es ist auch gewiß richtig, daß sich dieses Wertgefühl, wenn wir die Person leiden sehen, mit erhöhter Intensität bemerkbar macht; darin liegt jene eigentümliche Lustbeimischung, die, wie schon so oft erkannt wurde, im Mitleid enthalten ist. Man würde jedoch dem ästhetischen Genusse am Tragischen aus den verschiedensten Gründen nicht gerecht, wollte man ihn mit dem Hinweis auf diesen Lustfaktor erklären. Ebensowenig ist die Lust bei der Betrachtung des Erhabenen, welche das Tragische bisweilen bietet, identisch mit dem ästhetischen Genußgefühl. Beide Faktoren sind sekundärer Natur und können höchstens die Lustintensität des Gesamtzustandes um einiges steigern.*)

---

*) Vgl. dagegen Lipps, Der Streit über die Tragödie, Hambg.

Außerdem muß zum Verständnis der Wirkung des Tragischen bedacht werden, daß, wie schon an früherer Stelle einmal erwähnt wurde, Schmerz und Trauer ganz besonders tief in die menschliche Seele hineinführen. In Not und Unglück offenbart sich das Innenleben reicher und kräftiger, als im Zustande der Zufriedenheit. Die Tragödie ist deshalb der Seelenspiegel par excellence.

Dazu kommt noch eines. Ist es der Tragödie besonders darum zu tun, die menschliche Seele, ihr Leben und Weben, zur Anschauung zu bringen, so wird sie die Wahl des Stoffes und der Situation, deren sie sich bedient, darnach einrichten. Nun tritt das Innere des Menschen nirgends so sehr zutage, als in seinem Handeln, besonders wenn dieses Handeln gegen Hindernisse anzukämpfen hat und Ergebnis komplizierter seelischer Prozesse ist, also aus einem Motivenkonflikt hervorgeht. So verbindet sich das Tragische zur Erreichung seiner Zwecke in der Regel vorteilhaft mit dem D r a m a t i s c h e n. Denn Handlung ist das Grundmerkmal des Dramatischen; und wenn wir nicht jeder beliebigen sondern nur bestimmten

---

u. Leipzig 1891. Der Grund des Genusses am Leiden ist nach Lipps zunächst der, daß sich im Leiden ein positiv Wertvolles der leidenden Persönlichkeit offenbart. Wenn Lipps weiter meint, daß der Kern des tragischen Genusses eine gewisse „sittliche Schadenfreude" sei, eine Genugtuung, die aus der im Leiden des Helden liegenden Anerkennung unseres sittlichen Gefühles stammt, oder aus der Betrachtung der Macht des Guten kommt, die sich am Helden darin erweist, daß er sich ihr (innerlich) beugen muß — so kann ich darin mit bestem Willen nicht mehr als eine im Vergleich zum psychischen Tatbestand viel zu komplizierte Konstruktion erblicken.

Handlungen das Attribut des Dramatischen beilegen, so sind es solche, die sich, indem ihnen ein in sich geschlossener psychischen Prozeß zugrunde liegt, selbst als in sich geschlossen darstellen, vornehmlich also jene Handlungen, die aus der Schürzung eines Knotens, des Konflikts, und seiner Lösung bestehen.

Natürlich ist nicht alles Tragische dramatisch, noch alles Dramatische tragisch. Ebensowenig fällt das Dramatische mit dem Theatralischen zusammen. Denn dieses bezieht sich zunächst lediglich auf die Art der Vorführung des dargestellten Inhaltes. Theatralisch ist die Vorführung eines poetischen Kunstwerkes durch die Bühne, theatralisch ist ein Kunstwerk, sofern es auf diese Art der Vorführung eingerichtet, wohl auch sofern es für sie geeignet ist; schließlich nennen wir Sprache, Mienenspiel, kurz alle Darstellungsmittel theatralisch, wenn sie jene Eigentümlichkeiten (meist Steigerung der Ein- und Ausdrucksfähigkeit) aufweisen, deren sie bedürfen, um von der Bühne herab zu wirken. —

Aus diesen Darlegungen ergibt sich, daß das Tragische, als Modifikation des Ästhetischen aufgefaßt, nicht geradezu Modifikation des ästhetischen G e f ü h l e s ist, sondern Modifikation des ästhetischen G e g e n s t a n d e s. Denn das ästhetische Gefühl ist hier dasselbe wie in andern Fällen, nämlich Gefühl der ästhetischen Lust oder Unlust, ein Vorstellungsgefühl. Aber seine Voraussetzung ist determiniert als anschauliche (Wahrnehmungs-)Vorstellung unlustvoller Anteilsgefühle. Deshalb ist das Tragische durchaus nicht nur Sache der Ästhetik. Tragisches ereignet

sich auch außerhalb des ästhetischen Interessenkreises genug im Leben. Es kommt ja nur darauf an, daß das Ereignis jene Anteilsgefühle erweckt, die für den Eindruck des Tragischen charakteristisch sind und die im ästhetischen Genuß des Tragischen die Vorstellungsvoraussetzung des ästhetischen Genußgefühles abgeben.

Unter diesem formalen Gesichtspunkte rückt nun eine ganze Reihe anderer Eindrücke in völlige Analogie zum Tragischen. Die Stimmung der Andacht und des Ernstes ist an sich noch kein ästhetisches Verhalten. Sie ist es auch nicht, wenn sie in mir entsteht etwa beim Betreten eines altehrwürdigen gothischen Domes. Indem ich nun aber die architektonischen Formen des Domes betrachte und dabei ästhetische Lust empfinde, indem ich meine ernste, andächtige Stimmung in die architektonischen Formen hineinverlege und so mit betrachte, wird auch sie vergegenständlicht, zur Voraussetzung, zur Quelle ästhetischen Vergnügens. Wenn Menschen irgendwo ein idyllisches Dasein führen, so heißt das nicht, daß sie sich beständig in bestimmter ästhetischer Verfassung befinden; der idyllische Zustand ist nicht ein Zustand bestimmten ästhetischen Verhaltens, sondern allgemeine Gemütshaltung eigener Art. Diese Gemütserhaltung kann aber nacherlebt, ästhetisch betrachtet werden; dann ist das Idyllische Gegenstand des ästhetischen Genusses, und der Genuß am Idyllischen im gleichen Sinne ästhetische Modifikation, wie der am Tragischen. Ganz dasselbe gilt vom Romantischen, vom Anmutigen, Lieblichen, Reizenden usw. Sie alle sind, wenn sie überhaupt unter ästhetischem Gesichts-

punkte betrachtet werden, geradeso wie das Tragische, ästhetische Modifikationen insofern, als sie Modifikationen des ästhetischen Gegenstandes bedeuten, deren Eigenart durch bestimmte Gefühlslagen charakterisiert ist.

Neben dem Tragischen führt die herkömmliche Ästhetik auch noch das Komische und das Erhabene unter den ästhetischen Modifikationen auf. Vom Gefühl des Komischen haben wir bereits erkannt, daß es kein ästhetisches Gefühl ist. Wenn es also unter den ästhetischen Modifikationen genannt wird, so kann dies nur in dem Sinne gerechtfertigt sein, indem es nach obiger Darlegung für das Tragische und die ganze soeben behandelte Gruppe gilt: nämlich als emotionale Modifikation des ästhetischen Gegenstandes. Es ist jedoch kaum zu zweifeln, daß das Gefühl des Komischen als ästhetisch betrachteter Gegenstand eine seltene Ausnahme darstellt und in der Regel selbst das Bewußtsein ausfüllt. Was für Faktoren zum Gefühl des Erhabenen zusammenwirken, wird der nächste Abschnitt ergeben; im übrigen gilt auch von diesem Gefühle, daß es durchaus nicht wesentlich Gegenstand ästhetischer Betrachtung zu sein braucht.

Überblickt man nun schließlich nochmals die Ergebnisse des Zusammenwirkens rein ästhetischer Faktoren zu komplexem ästhetischen Verhalten, so zeigt sich, daß es an ästhetischen Modifikationen im eigentlichen Sinne, d. i. an Modifikationen des ästhetischen Gefühles selbst, doch nur im ganzen zwei gibt: das Gefühl des Schönen (im weitesten Umfange) und das des Häßlichen, das Gefühl

ästhetischer Lust und das ästhetischer Unlust. Alle übrigen sog. ästhetischen Modifikationen sind solche des Gegenstandes dieser Gefühle.

Dies stimmt nun auch vorzüglich mit der Grundlehre der Gefühlspsychologie, die besagt, daß es andere Gefühlsqualitäten als die der Lust und Unlust nicht gibt und daß alle sonstige Verschiedenheit des emotionalen Verhaltens zunächst an der Verschiedenheit der Gefühlsgegenstände liegt.

Es stimmt aber auch damit, daß wir schließlich doch jedweden ästhetischen Gegenstand, wenn wir von seiner besonderen gegenständlichen Eigenart absehen und nur berücksichtigen, daß er ästhetische Lust oder Unlust erregt, schön oder häßlich nennen und keinen anderen Ausdruck zur Bezeichnung des rein ästhetischen Wertes irgend einer der Modifikationen, etwa des Tragischen, besitzen. —

Nachdem nun die Ergebnisse des Zusammenwirkens der ästhetischen Elementarfaktoren nach ihrer qualitativen Seite charakterisiert worden sind, wäre es die zweite Aufgabe, ihre Abhängigkeit von den quantitativen Verhältnissen der Einzelfaktoren zu beleuchten. Das Hauptinteresse wäre dabei jenen Fällen zugewendet, die qualitativ entgegengesetzte Gefühlsfaktoren, Lust und Unlust, in sich enthalten, wie etwa die der ästhetischen Verwertung des Häßlichen oder des Tragischen, und die Untersuchung hätte sich auf das Intensitätsverhältnis zu richten, in welchem der Unlustfaktor zum Lustfaktor noch stehen darf, wenn es zu einem ästhetischen Genusse überhaupt noch soll kommen können. Da jedoch der Ver-

such halbwegs exakter Festlegungen dieser Quantitätsverhältnisse mit den uns gegenwärtig zu Gebote stehenden Mitteln aussichtslos ist, so möge es genügen, auf die hier liegende Aufgabe hinzuweisen.

* * *

2. Zusammenwirken der ästhetischen mit anderen Gefühlsfaktoren.

Von den im Subjekte liegenden Gefühlsdispositionen ist natürlich ein großer Teil völlig außerästhetischer Natur, mit anderen Worten, das Subjekt ist zahlreicher Gefühle fähig, die nicht zu den ästhetischen gehören. Die Psychologie hebt gewisse charakteristische Gruppen aus ihnen heraus, wie die ethischen Gefühle, die Wissensgefühle. Neben diesen bleiben in jedem Individuum noch andere Gefühle übrig, die sich wegen ihrer individuellen Bestimmtheit einer eingehenderen Allgemeinbenennung entziehen und nur den umfassendsten Gefühlsklassen untergeordnet werden können, wie etwa den Wertgefühlen, ohne daß dadurch zu ihrer Charakteristik etwas Erhebliches beigetragen würde. Wer auf einer Reise in der Fremde nach langer Abwesenheit von der Heimat plötzlich irgendwo einer Abbildung von seiner Vaterstadt begegnet, den überkommt dabei ein eigentümliches Gefühl, das nicht auf Rechnung der künstlerischen Beschaffenheit des Bildes zu setzen ist, sondern wesentlich von den individuellen Gefühlsdispositionen des Beschauers abhängt. Es ist klar, daß solche Individualgefühle, eine wie große Rolle sie im Leben auch spielen, allgemeiner wissenschaft-

licher Behandlung nur in sehr geringem Umfange zugänglich sind.

Bei der Betrachtung eines ästhetischen Gegenstandes können nun, selbst wo ausdrücklich ästhetische Betrachtung beabsichtigt ist, auch außerästhetische Gefühlsdispositionen Anregung erhalten und zur Geltung gelangen. Die ästhetischen Gegenstände sind ja in der Regel so komplexer Natur, daß sie meist auch Beziehungen auf wissenschaftliche, ethische und andere Interessen erkennen lassen. Die Tendenz nach Gefühlswirkungen, die sie von dieser Seite her betätigen, trifft nun mit den ästhetischen Gefühlstendenzen zusammen und das tatsächliche Verhalten des Subjektes ist ein Interferenzergebnis aus diesen verschiedenartigen Tendenzen.

Da es sich dabei um eine Interferenz von ästhetischen mit außerästhetischen Regungen handelt, so wird das Ergebnis entweder rein ästhetisches, oder rein außerästhetisches Verhalten sein, je nachdem der eine oder der andere der beiden Faktoren gänzlich unterliegt; oder es wird ein gemischter Zustand resultieren. Es bedarf jedoch keiner besonderen Begründung dafür, daß nicht diese Mischformen, sondern jene Verdrängungserscheinungen theoretisch von besonderem Interesse sind.

Der Versuch allgemein gültige Gesetzmäßigkeiten des angedeuteten Interferenzspieles aufzustellen, ist unter anderem schon dadurch besonders erschwert, daß auf dem Gebiete der außerästhetischen Gefühlsdispositionen naturgemäß überaus weitgehende individuelle Verschiedenheiten

herrschen. Es soll daher seine Bedeutung für die Ästhetik nur an einem Beispiele erläutert werden. Oskar Redtwitz' heute allerdings beinahe vergessener Roman „Hermann Stark" weist unleugbar viele poetische Schönheit auf und bietet sie überdies in einer Art dar, die an die geistige Mitarbeit des Lesers keine irgend erhebliche Anforderung stellt. Dennoch wird er, auch abgesehen von seiner unser heutiges Empfinden störenden Sentimentalität, von verschiedenen Lesern mit sehr verschieden hohem ästhetischen Vergnügen gelesen werden, und zwar nicht nur, weil sie nach ihren ästhetischen Dispositionen von verschiedener Leistungsfähigkeit sind, sondern weil sie überhaupt auch verschiedene außerästhetische Gefühlsdispositionen an die Lektüre mit heranbringen. Man denke sich etwa Leser von streng katholisch-konservativer Gesinnung und altfeudalen Lebensanschauungen, zumal solche, denen das Studentenleben unserer Universitäten zuwider und seine Freiheit ein Greuel ist. Einem solchen Leser wird es überaus schwer fallen, zu einem ästhetischen Genusse an diesem Buche zu kommen. Denn zunächst bringt er den vorgeführten Hauptpersonen und Gegenständen andere Anteilsgefühle entgegen, als in der Absicht des Dichters lag, nämlich statt freundlicher durchschnittlich feindliche; wegen der Verschiedenheit der Anschauungen und Wertungen bleibt die Einfühlung in die handelnden Personen mangelhaft, Interesse, Sympathie, Spannung fehlen oder sind im gegebenen Zusammenhange unbefriedigend, kurz die Voraussetzungen des ästhetischen Lustgefühls, die ja in diesem ganzen Umfange bereits auf emotionaler Er-

regung des Subjektes beruhen, stehen ihm gar nicht oder nur unvollständig zur Verfügung. Außerdem aber — und das ist hier das Wesentliche — findet das ästhetische Lustgefühl schon im Erwachen einen erdrückenden Widerstand an den mannigfachen Unlustgefühlen, die das Erzählte im Leser hervorruft, so daß es gewissermaßen schon im Keime erstickt. Diese entgegenstehende Unlust ist aber nicht nur durch die eben bezeichneten Phantasiegefühle des Anteils und der Einfühlung gegeben; es entstehen ja durch die Lektüre auch entsprechende unlustvolle Ernstgefühle. Denn durch den Inhalt der Erzählung, die von Einrichtungen und Bestrebungen handelt, die dem Leser unsympathisch sind, wird er ja an die ihnen entsprechende Wirklichkeit erinnert und der Gedanke an diese Wirklichkeit ist ihm peinlich und zuwider. Außerdem merkt er, daß der Dichter mit seinen Sympathien auf der Gegenseite steht und das ist ihm naturgemäß wieder eine Quelle von Ärger und Unlust. All diese aktuelle Unlust aber läßt irgendwelche Regungen der Lust, wie etwa das ästhetische Vergnügen an der Erzählung, entweder gar nicht aufkommen oder beeinträchtigt sie wenigstens merklich.

Man sieht, wie in dieser Art rein zufällige, gänzlich individuelle Gefühlsdispositionen außerästhetischer Natur für das Zustandekommen des ästhetischen Genusses in manchen Fällen von ausschlaggebender Bedeutung sind. Man sieht aber zugleich, daß dieser Faktor wegen seiner individuellen Variabilität außerhalb aller theoretischer Fixierbarkeit steht. Nur wenige Beispiele gibt es dafür, daß so allgemein verbreitete Gefühlsdispositionen der

ästhetischen Würdigung eines Kunstwerkes hinderlich werden, wie dies bei Paul Heyses „Maria von Magdala“ der Fall ist. Unser heutiges Kulturleben und unsere Jugenderziehung bringen es mit sich, daß die Ereignisse und Gestalten, welche uns in dieser Dichtung entgegentreten, bei fast einem jeden von uns, mag er im übrigen gläubig oder ungläubig sein, von Gemütsregungen gewisser Art begleitet sind. Die genannte Dichtung kommt diesen Regungen nicht nur nicht entgegen, sondern setzt sich sogar in Widerspruch zu ihnen, sie stößt dabei auf Hindernisse im Gemüt des Publikums. Daher die ziemlich allgemeine Ablehnung, die sie erfahren hat — ihren äußeren literarischen Erfolg verdankt sie ja nur der Zensur — und die nach ihren rein poetischen Qualitäten nicht gerechtfertigt wäre.

Eine Gruppe von Gefühlsdispositionen gibt es jedoch, die von allgemeinster Verbreitung und Bedeutung ist und die deshalb an dieser Stelle besonders beachtet werden muß: es ist die der ethischen Gefühle.

Sehr viele von den ästhetischen Gegenständen weisen Beziehungen zu ethischen Interessen auf und enthalten ethisch Relevantes in sich. Am meisten gilt dies von den Erzeugnissen der Dichtkunst, sofern sie vom Menschen und seinem Tun unn Treiben handelt. Denn die menschlichen Handlungen sind ja das nächste Objekt ethischer Wertschätzung, die direktesten Erreger ethischer Gefühle. Aber auch die anderen Künste, vielleicht nicht einmal die Musik ganz ausgenommen, rühren mit dem Inhalte ihrer Hervor-

bringungen an die ethischen Fonds der Seele. Und was sie dabei an Gefühlsregungen hervorrufen, das gerät naturgemäß in Interferenz mit ihren ästhetischen Wirkungstendenzen, kann sie fördern und stören, unter Umständen erdrücken. Das ist eine Seite der psychologischen Begründung dafür, warum für den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes die ethischen Qualitäten dessen, was es darstellt, nicht durchaus gleichgültig sind. Da nun der Bestand an ethischen Wertungsdispositionen in verhältnismäßig hohem Grade bei allen Individuen eines Kulturkreises derselbe ist, so läßt sich ihr fördernder oder herabsetzender Einfluß auf das ästhetische Genießen bei der Abschätzung des ästhetischen Wertes eines Gegenstandes tatsächlich in Anschlag bringen. Nur darf man dabei nicht auf eine allzu konstante Größe rechnen; denn das Interferenzergebnis hängt natürlich nicht nur von der Größe eines jeden der Faktoren, sondern auch von deren gegenseitigem Gewichte ab.

Die Gefühle ethischer Billigung oder Mißbilligung sind wie alle Wertgefühle zunächst Urteilsgefühle, d. h. sie haben Urteile zu ihrer Voraussetzung, beziehen sich also auf wirkliches Geschehen, auf wirkliche Handlungen. Solche wirkliche Ereignisse können natürlich auch ästhetisch betrachtet werden, und es ist an sich keine Seltenheit, daß sie ihrer Beschaffenheit nach solche Betrachtung zu lohnen vermöchten. Aber es ist die Regel, daß sie ihnen nicht zu teil wird. Wo eine Wirklichkeit, eine menschliche Handlung, ein Ereignis überhaupt Anlaß und Angriffspunkt für ethische Billigung oder Mißbilligung bietet, da schlägt

diese durch und läßt die ästhetische Betrachtungsweise zumeist gar nicht aufkommen. Wenn sich eine Faust-Gretchen-Tragödie in der Wirklichkeit vor unseren Augen abspielt, so wird, auch wenn sie noch so sehr der poetisch verherrlichten ähnelt und wir Gelegenheit haben, von ihr ungefähr dasselbe zu sehen, was uns im anderen Falle die Bühne zeigt, keineswegs unser ästhetisches Gefühl dabei angeregt, sondern ethische Interessen beherrschen uns und wir fühlen je nach dem Sachverhalt Entrüstung oder sonst welche ethische Regungen. Freilich gibt es ja auch darin individuelle Unterschiede. Bei Künstlern und andern Leuten, die von ausgeprägten ästhetischen Interessen beherrscht sind, macht sich gelegentlich das entgegengesetzte Verhalten geltend; über der ästhetischen Bewertung der Dinge und Menschen kommt bei ihnen die ethische zu kurz. Vielleicht ist das altgriechische Ideal der *καλοκἀγαθία* ein Denkmal gleichmäßiger Begeisterung für beide Werte.

Aber nicht die Wirklichkeit sondern das Kunstwerk ist es, an dessen Würdigung das Zusammentreffen ästhetischer mit ethischer Reaktion des Subjektes die Theorie vor allem interessiert.

Unser ethisches Gefühl der Billigung oder Mißbilligung regt sich ja nicht nur gegenüber der Wirklichkeit des Lebens, sondern auch gegenüber der dargestellten Scheinwirklichkeit der Kunst. Die moralische Niedertracht eines Jago, eines Weislingen erweckt unseren ethischen Abscheu, obwohl dieser Jago, dieser Weislingen keine wirklichen Personen sondern nur Phantasiegebilde sind.

Deshalb sind aber auch die ethischen Gefühle, die sie in uns erregen, zunächst nicht Ernst- sondern nur Phantasiegefühle.

Dementsprechend haben nun die ästhetischen Gefühle in diesen Fällen vor den ethischen ein gewisses Übergewicht, die Ernstgefühle vor den Phantasiegefühlen; und geradeso, wie der Wirklichkeit gegenüber die ästhetische Betrachtungsweise gegen die ethische zurücktritt, so gilt dies hier umgekehrt.

Gelegentlich bleibt sie auch vollständig aus. Dies natürlich dort, wo der dargestellte Inhalt selbst schon, wenigstens richtig verstanden, nicht mehr ethisch relevant ist. Niemand wird beim Anblick des Barberinischen Fauns in der Münchner Glyptothek ob seiner das Schamgefühl gröblich verletzenden Haltung in sittliche Entrüstung geraten; denn es ist eine von der unsrigen grundverschiedene Welt, aus der diese Gestalt stammt, eine Welt, die mit unseren Anstandsbegriffen gar nichts gemein hat, und je mehr wir uns, zur Förderung der ästhetischen Würdigung dieses Kunstwerkes, in jene Welt hineindenken, umsoweniger haben unsere ethischen Dispositionen Gelegenheit, zu Worte zu kommen. Freilich hat ja auch diese gewissermaßen willkürliche Ausschaltung unserer eigenen ethischen Persönlichkeit ihre Grenzen.

Aber auch, wo eine solche Ausschaltung nicht am Platze ist, sprechen unsere ethischen Dispositionen auf die künstlich dargestellte Scheinwelt matter an, als auf die Wirklichkeit, und die ästhetischen haben die führende Stimme. Das wird jedermann aus eigener Erfahrung zu

bestätigen vermögen. Es ist aber durchaus nicht in jedem Belang für den ästhetischen Genuß förderlich. Bei vielen dichterischen und anderen Kunstwerken gehört ja die ethische Minderwertigkeit einzelner dargestellter Personen wesentlich mit zum Inhalt, und es gehört zur Voraussetzung des ästhetischen Genußes an ihnen, daß sich im Leser oder Zuschauer diesen Personen gegenüber die entsprechende ethische Reaktion, etwa des Abscheus, der Entrüstung abspielt. Wer kein Gefühl hat für die jämmerliche Verächtlichkeit des Amtsrichters im „Zerbrochenen Krug“, dem entgeht ein Teil der ästhetischen Wirkung. Die Rolle, welche solche Phantasiegefühle der ethischen Billigung und Mißbilligung im ästhetischen Verhalten zu spielen haben, ist im wesentlichen dieselbe, wie die aller übrigen Phantasieanteilsgefühle.

Es können sich nun zwei theoretisch überaus wichtige Fälle dabei ergeben.

Der eine führt noch nicht hinaus über die bloßen Phantasiegefühle. Er bringt sie aber zu besonderer, den ästhetischen Genuß beeinträchtigender Geltung. Wenn nämlich der vorgeführte Gegenstand unsere ethische Unlust in zu hohem Grade herausfordert, wenn sie zu intensiv wird und einen zu breiten Raum in der Seele in Anspruch nimmt, so ist es natürlich, daß ein Lustgefühl daneben nicht mehr aufkommen kann, auch nicht das ästhetische. Es ist ein Fall ganz analog dem, der Häßliches zu sehr häuft, oder der irgendwelche andere unlustvolle Phantasiegefühle in zu hohem Maße herausfordert. Van der Werff's Gemälde „Lot mit seinen Töchtern“ (in der Dresdener Gal.)

wirkt, obwohl es gar nichts besonderes sehen läßt, nur wegen des vornehmlich durch seinen Titel bezeichneten Gegenstandes nicht nur nicht ästhetisch erfreulich, sondern geradezu abstoßend; der ethische Abscheu vor dem Incest regt sich so lebhaft, daß alle ästhetische Betrachtungsweise unmöglich wird. Maxim Gorkis „Nachtasyl“ quält uns seine vier Akte hindurch fast unausgesetzt mit den niederdrückendsten Gefühlen des Grauens vor so viel Elend, Cynismus und Verkommenheit. Kaum einen Augenblick ist man imstande, sich zu ästhetischen Gefühlen zu erheben und die Schönheiten zu genießen, die auch in diesem Stücke noch lägen; die ethischen und die Anteilsgefühle lasten, wiewohl sie nur Phantasiegefühle sind, mit allzu schwerer Wucht auf der Seele des Zuschauers. Dem Dichter, nebenbei bemerkt, erwächst in diesem Fall daraus kein Vorwurf; er hat es ja nach eigenen Äußerungen mit seinem Nachtasyl auf etwas ganz anderes als auf ästhetischen Genuß abgesehen.

Der zweite theoretisch wichtige Fall hat es nun aber nicht mehr mit ethischen Phantasiegefühlen zu tun. Die Scheinwelt, die der Dichter vorführt, leitet die Gedanken des Lesers oder Zuschauers von den in ihr enthaltenen ethischen Angelegenheiten über sich hinaus in die Dinge der Wirklichkeit, so daß es unwillkürlich zu ethischen Ernstgefühlen kommt. Bei der Besprechung des psychischen Mechanismus der Tendenzwirkung war bereits von etwas Ähnlichem die Rede. Jetzt liegt aber der Schwerpunkt des Interesses nicht im Tendenzhaften, sondern in der Beziehung auf das Ethische. Um solche Anwendung der

dargestellten Scheinwelt auf die Wirklichkeit handelt es sich hier, welche in irgend einem Sinne auf ethisch Relevantes führt. Es sind natürlich unkontrolierbar viele Wege, die ihr als möglich zur Verfügung stehen. Drei aber sind unter ihnen, die überaus häufig wirksam werden und deshalb hier ausdrücklich genannt sein mögen.

Der eine hat wesentlichen Anteil an der psychologischen Grundlage dessen, was an ästhetischer Bedeutung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit zukommt. Die poetische Gerechtigkeit ist — wie im Grunde jede Gerechtigkeit — dort verwirklicht, wo das Gute siegt oder sonst in irgend einem Sinne Recht behält, das Böse unterliegt.*) Jedem normal veranlagten Menschen liegt es am Herzen, daß in der Weltordnung Gerechtigkeit gilt, er wünscht es und verlangt darnach; freilich denken sich verschiedene Menschen je nach dem Stande ihrer Natur- und Welterkenntnis diese Gerechtigkeit sehr verschieden. Aber jedem ist sie in seinem Sinne etwas Wertvolles. Vielen bleibt nun die Frage nach ihrer allgemeinen Geltung bis zu gewissem Grade stets ein offenes Problem; sie induzieren aus den Erfahrungen, und Induktion führt immer nur zu mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit, nie zu absoluter Gewißheit. Manchen ist die Frage aus konfessionellen oder anderen Gründen durch ein bestimmtes Ja entschieden. Beiden aber wird eine

*) Das ist ihre einzige ästhetisch brauchbare Bedeutung. Alles was man ihr sonst noch irgend welchen Theorien zuliebe unterschoben hat, ist Konstruktion, um die sich der konkrete psychische Verlauf des ästhetischen Genießens nicht kümmert. Vergl. z. B. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, I (Halle 1897) S. 26.

bejahende Instanz (ein konkreter Fall, in dem Gerechtigkeit tatsächlich verwirklicht ist) erfreulich sein; dem einen als neuerlicher bestätigender Beleg für seine bereits gefestigte Überzeugung, dem anderen als ein Grund mehr, zu glauben, was er zu glauben wünscht. Diese Lustregung wird aber natürlich auch durch die Scheinwelt der Kunst hervorgerufen, sobald in ihr ein Walten der Gerechtigkeit zu sehen ist. Freilich ist sie in diesem Falle zunächst nur Phantasiegefühl, da ja ihr Gegenstand nur Schein ist und nicht zur Wirklichkeit gehört. Doch muß sie nicht im Phantasiegefühl beschlossen bleiben. Denn wenn die erdachten Vorgänge der Scheinwelt, auf die sie reagiert, so beschaffen sind, daß sie, so wie sie sind, ganz eben so gut sich auch in der Wirklichkeit zutragen könnten, dann gelten sie soviel wie eine Instanz der Wirklichkeit und für's Gefühl bedeuten sie das gleiche, es wird ein Ernstgefühl. — Das ist die ganze psychologisch-ästhetische Bedeutung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit: ein Vorgang, der sich auf naheliegenden Einsichten und Wünschen aufbaut; nichts von tiefsinnigen, versteckten, gar unbewußten Gedankengängen und metaphysischen Beziehungen. Man sieht, er ist keineswegs ein unerläßlicher Kern irgend welchen ästhetischen Genießens, nur eine Beigabe von außen, die überdies je nach dem Individuum von ungeheuer verschiedenem Einfluß ist.

Eine zweite Art der Anregung von ethischen Ernstgefühlen geben Kunstwerke, auch da besonders die literarischen, dadurch, daß sich sehr häufig moralische Grundsätze und Anschauungen bald mehr direkt, bald indirekt

in ihnen ausgesprochen und vertreten finden. Ob sie mit denen des Verfassers zusammenfallen, ist dabei einerlei. Der Leser nimmt sie sofort als Äußerungen einer Persönlichkeit und ist zu ethischer Stellungnahme veranlaßt. Muß diese dem Charakter des Lesers oder der Natur der zum Ausdruck gelangenden Anschauungen zufolge sehr nachdrücklich sein, so stört sie notwendig das ästhetische Verhalten. Natürlich sind die Bedingungen dazu im höchsten Grade individuell verschieden. Sudermanns „Heimat" bringt Anschauungen über Ehe und Familie zur Geltung, deren ethische Unlustwirkung wettzumachen nicht jedem Theaterbesucher genügende ästhetische Kapazität zur Verfügung steht. Desselben Dichters Roman „Jolanthes Hochzeit" verlangt wegen der hochgradigen Derbheit, mit der er eine der heiligsten Angelegenheiten des Menschenlebens behandelt, bei ethisch empfindlichen Lesern ebenfalls ungewöhnlich kräftige ästhetische Dispositionen, wenn sie der zweifellos in ihm liegenden ästhetischen Reize habhaft werden sollen.

Das Dritte, wodurch das ästhetische Verhalten häufig mit ethischen Ernstgefühlen in Wettstreit gerät, ist mit dem eben besprochenen verwandt. Vertritt ein Kunstwerk nachdrücklich gewisse ethische Maximen, so wirkt es leicht als gutes oder böses Beispiel, je nach der Beschaffenheit dieser Maximen; und das gibt naturgemäß zu ethischen Gefühlen Anlaß. — Von welchem Belang dies übrigens für die ethische Bewertung der Kunst im ganzen sein mag, bleibt späterer Stelle zu besprechen vorbehalten.

Dagegen hat das vorliegende Kapitel noch einen Fall

des Zusammenwirkens ethischen Verhaltens mit ästhetischem zu erörtern, der sich vor den bisherigen dadurch auszeichnet, daß er eine qualitativ überaus charakteristische Form komplexen Gefühlszustandes ergibt. Er hat deshalb das Interesse der Theoretiker von jeher schon in ausgiebigstem Maße auf sich gezogen und ist eine viel diskutierte Sache: das Gefühl des Erhabenen.

Man hat sich im allgemeinen daran gewöhnt, das Hauptmerkmal des erhabenen Gegenstandes in seiner besonderen „Größe" zu sehen. Wie vage und bildlich diese Bestimmung ist, und deshalb wie ungenügend, ergibt sich schon aus den höchst mannigfaltigen Modifikationen und Zusätzen, die sie sich im Laufe der Zeiten hat gefallen lassen müssen. Die Größe allein tut es eben gar nicht. Die riesigen Spiegelglasscheiben, die man heute an den Fenstern großer Geschäftslokale und Kaffeehäuser sieht, sind auch etwas „den Typus ihrer Gattung Überragendes" und doch nicht erhaben. Dagegen ist der kleine Jesusknabe auf den Armen der Sixtina entschieden Träger dieses Attributes. Ebenso bleibt Michelangelos Statue des Moses erhaben auch in ganz kleinen Kopien. Daraus ergibt sich, daß es auf geistige Größe ankommt. Dies verlangt nun aber erst recht eine nähere Beleuchtung dessen, was hier mit dem Ausdruck „Größe" gemeint ist. Betrachtet man die Beispiele, in denen von großen Geistern gesprochen wird, so sieht man, daß es die Leistungsfähigkeit der psychischen Dispositionen (Fähigkeiten) ist, von denen die Maßbestimmung genommen ist; wer große geistige Leistungen vollbringt, wer Vieles

und Verborgenes richtig erkennt, wer reiche Phantasie hat, ein tiefes Fühlen und ein starkes Wollen, der ist ein großer Geist. Solch großen Geist finden wir in allem, was wir erhaben nennen. Und zwar ist es besonders die Größe des Fühlens und Wollens, was dafür in Betracht kommt. Die Größe des Fühlens und Wollens aber äußert sich, sofern es sich als ein erhabenes kennzeichnet, vor allem in der Höhe der Interessen, genauer, Höhe der Werte, die es fühlt und denen es mit starkem Wollen dient. Und damit fassen wir den innersten Kern des Erhabenen.

Die „Höhe des Wertes“ mißt sich im Vergleich zu anderen „niederen“ Werten, zu den Werten von psychischen Wesen, denen wir das Prädikat erhaben versagen, zu den alltäglichen, persönlich individuellen Interessen gewöhnlicher Menschen. Die niederen Werte sind von den höheren abhängig, durch sie vermittelt und müssen ihnen im Konfliktsfall weichen; die höheren Werte bleiben hohe, positive Werte, auch wenn sie gelegentlich einen untergeordneten schädigen oder vernichten. Das Interesse des Staates steht höher als das des Bürgers und kann vom einzelnen bisweilen ein Opfer seiner Interessen fordern, ohne daß er deshalb aufhören wird, es als hohen positiven Wert zu hegen. Über den Werten des Staates aber stehen höhere, solche der Generation, der ganzen Menschheit, und immer weiter, bis zu den — vielleicht nur supponierten — höchsten Werten. Den Geist nun, in dem solch hohe Werte leben, das Gemüt, das ihnen geweiht ist, das ihnen kraftvoll dient.

nennen wir vor allem erhaben, erhaben besonders im Zusammenhalt mit kleinen Geistern, die sich selten oder nie über die untergeordneten, beschränkten, abhängigen Interessen des Tages erheben.

Es mag vielleicht wundernehmen, daß hier nur geistigen Wesen das Attribut der Erhabenheit zugesprochen wird, nachdem doch gerade die landläufigsten Beispiele des Erhabenen, Meer, Gewitter, Hochgebirge, nicht zu diesen gehören. Trotzdem ist es berechtigt. Die genaue Betrachtung der Sachlage zeigt, daß, wo Unpsychisches oder Unbelebtes als erhaben empfunden wird, Personifikation, Belebung, Einfühlung zugrunde liegt.

Dies führt nun eben auf die Frage nach der psychologischen Analyse des Gefühls vom Erhabenen.

Wer ein erhabenes Wesen, sei's ein belebtes oder unbelebtes, vor sich hat, kann wissen, gleichviel woher, daß er es mit etwas Erhabenem zu tun hat, kann es so nennen, kann auch deshalb Ehrfurcht und Scheu empfinden: er braucht deshalb noch nicht auch das Gefühl des Erhabenen zu fühlen. Das abstrakte Wissen von der Erhabenheit eines Gegenstandes beschäftigt uns hier nicht; wir haben es mit dem lebendigen Gefühle zu tun, jenem emotionalen Erlebnis, in dem man die Erhabenheit des Gegenstandes zunächst fühlt und auf Grund dessen allein ihm dies Attribut zukommt. Um diesen komplexen Gefühlszustand handelt es sich jetzt.

Wer vor Raffaels sixtinischer Madonna die Erhabenheit des Jesusknaben wirklich fühlt, der versenkt sich — so gut er kann — in dessen weltüberschauende Geistes

haltung, in seine die Daseinsziele fassenden Gedanken, die zugleich Sinnen und Schauen sind, in sein dem ganzen Menschenelend zugekehrtes Mitleid und seine liebevolle Heilsverheißung. Er fühlt die höchsten Werte, die sein Gemüt ergreifen können, er fühlt sie dem Jesusknaben nach; es ist ein Akt der Einfühlung. Was seine Seele sonst bewegt, die eigenen Wünsche, die kleinen Leiden seines kleinen Lebens, das muß entweder schweigen, oder er ordnet es den großen Zielen ein und unter; der Gläubige beginnt zu beten.

Nichts weckt so sehr die Schauer der Erhabenheit in der Menschenseele, als das Hochgebirge mit seiner Weltentrücktheit, seinen unnahbaren, himmelanragenden Felsenschroffen, dem ewigen Eise. Aber wer's an der eigenen Erfahrung nicht zu erkennen vermag, den muß es die Sprache mit ihren landläufigen Metaphern lehren, daß all das, worin man die Erhabenheit des Hochgebirges sieht, nicht wirklich ihm zu eigen ist, sondern nur ihm geliehen, hineingetragen, hineingesehen in seine äußere Gestalt, und daß es selbst nur die besonders günstigen Voraussetzungen zu solchem Einfühlen bietet. Man spricht von seiner Unnahbarkeit und verbindet mit dem Gedanken an die Schwierigkeiten und Gefahren des Besteigens ganz unwillkürlich die Idee, daß sich's die Berge nicht gefallen lassen wollen, daß sie's als Störung ihrer dem großen Dasein eigenen Einsamkeit empfinden, die sie feindselig abwehren; ja man denkt diese Unnahbarkeit nicht nur als räumliche sondern phantastischerweise geradezu als geistige. Man sagt, die „stolzen" Gipfel „schauen" aus ihrer hehren

Unwandelbarkeit herab auf unser niedriges Getriebe, und begnügt sich dabei nicht einmal mit der schon in der ursprünglichen Bedeutung dieser Worte liegenden Personifikation, man nimmt auch sie noch im übertragenen geistigen Sinne. So ist es an diesen und an vielen anderen Beispielen schon der Sprache zu entnehmen, wie der Mensch denkt und fühlt, wenn ihn die Eindrücke solcher Landschaft überwältigen. Und in der Tat, wer immer aus eigener Erfahrung darüber mitsprechen kann, weiß, wie unwillkürlich es einen beim Betreten weltferner Hochgebirgseinöde überkommt, daß man darin ein Wohnen und Walten des Weltengeistes sieht: eine zwingend herausgeforderte, kräftige Betätigung des Einfühlens. Es sind Gedanken und Gemütsregungen, die, so vage und verschwommen sie auch bleiben mögen, sich doch als auf Großes, Hohes gerichtet kennzeichnen, auf Gegenstände und Werte, die dem Alltäglichen überlegen sind, und die man, auch wenn sie diesem bisweilen verderblich werden, doch als berechtigte Gewalten anerkennt, vor denen man sich beugt.

Ihre Überlegenheit muß nicht immer *ausdrücklich* mitgedacht sein. Wenn sie es aber ist, wenn man sich auf sie besinnt, so geschieht dies dadurch, daß man die kleinen Leiden und Freuden des eigenen Lebens, die persönlichen, individuellen Werte und Interessen des Tages jenen großen im Geiste gegenüberstellt und sie als von diesen abhängig und ihnen untergeordnet erkennt.

Theoretisch ausgedrückt liegt also die Sache so. Der Gegenstand, der das Gefühl des Erhabenen erregt, ist als

solcher Objekt einer Einfühlung des Subjektes. Es werden ihm von diesem zunächst im allgemeinen Wertgefühle nachfühlend zugeschrieben, Gefühle, die auf hohe, überlegene Werte gerichtet sind; dann aber auch die ganze Geisteshaltung, die dem Bewußtsein durch solche Gefühle stets verliehen wird.*) Die Überlegenheit jener Werte aber kommt dem Subjekte dadurch zum Bewußtsein, daß es der persönlich individuellen kleinen Werte gedenkt und ihre Kleinheit, Abhängigkeit und Unterordnung unter jene merkt. In der emotionalen Erhebung zu jenen überlegenen Werten liegt das Lustmoment, das der erhabene Gegenstand immer enthält, in dem Gewahrwerden der Kleinheit der individuellen Werte und ihrer allfälligen Gefährdung das Unlustmoment, das das Gefühl des Erhabenen, wie vielfach schon erkannt worden ist, in sich birgt.

Damit ist aber die Analyse noch nicht am Ende. Wie das Nacherleben, die Einfühlung auch sonst, so kann sie auch, wo sie sich dem Erhabenen zuwendet, innerlich angeschaut werden, und dies wird stets geschehen, wo das Erhabene als solches Gegenstand der Betrachtung ist, weil dieses ja im wesentlichen durch die bestimmte (nacherlebte) Geisteshaltung gegeben ist. Und wie in anderen Fällen, so wird sie auch hier, als anschauliche Vorstellung von Psychischem, ästhetische Lust erregen. In diesem ästhe-

*) Das bekannte Beispiel des „erhabenen Verbrechers" ist keine Gegeninstanz, wie sich leicht erkennen läßt. Erhabene Niedertracht, Charakterlosigkeit, Dummheit gibt es nicht. — Natürlich kann etwas Erhabenes neben dem Gefühle der Erhabenheit auch noch andere Gefühle erwecken, z. B. Trauer, Schrecken u. dgl.

tischen Lustgefühl liegt der spezifisch ästhetische Wert des Erhabenen.

Der volle Gefühlszustand des Erhabenen ist jedoch nicht n u r ästhetisches Verhalten. Denn wenn auch das Nacherleben der überlegenen Wertgefühle zunächst nur Phantasiegefühl sein mag, so ist doch schon das Bewußtsein von den untergeordneten individuellen Werten, sowie das von ihrem allfälligen Unterliegen ein Ernstgefühl. Wichtiger aber ist folgendes. Wer sich so recht ins Anschauen der Größe und Erhabenheit eines Gegenstandes versenkt, der bleibt nicht stehen beim p h a n t a s i e mäßigen Nacherleben der hohen Wertgefühle, die er dem Gegenstande einfühlt, der schreitet von diesem fort zu den entsprechenden E r n s t gefühlen, der fühlt die überlegen hohen Werte selber, in seiner eigenen Gemütsverfassung. Und er kann dies auch. Denn jene hohen, die ganze Welt und Menschheit beherrschenden Werte sind ja auch Werte eines jeden, der normalen Sinnes ist, nur daß sie sich vor dem Getriebe des Alltagslebens im Hintergrund der Seele halten. Doch werden sie erweckt, so sind es die eigenen, nicht bloß fingierte, phantasierte Regungen der Seele: Ernstgefühle, und zwar natürlich ethischer Natur. Der Beschauer des Erhabenen wird durch das Beschauen zum Auslösen von auf die höchsten Welt- und Menschheitswerte gerichteten Gefühlen veranlaßt; es geht dies um so eher an, als es bei der Beschaffenheit des Objekts der Einfühlung in weitem Umfange die Werte nach dem eigenen Herzen sich zu denken die Freiheit hat. Im

Anschauen des Erhabenen wird jeder Geist, so lange und so weit er davon ausgefüllt ist, selbst erhaben.

Es ist auch nicht jedermanns Sache, das Erhabene zu fühlen. Wem die Fähigkeit der Einfühlung überhaupt oder den jeweiligen Gegenständen gegenüber abgeht, der wird dieses Gefühles nicht teilhaftig. Darum bleiben auch bei phantasielosen, geistig schwerfälligen Menschen die erhabenen Eindrücke im Hochgebirge oder am Meeresstrande aus. Auch der Gebirgler selbst verspürt davon in der Regel nicht viel. Ihm ist die ihn umgebende Natur etwas zu sehr Vertrautes und Alltägliches, er sieht sie zu sehr mit den Augen des Verstandes an, als daß er stets etwas Besonderes in sie hineinschauen könnte. Auch wer den Sinn mehr auf das Nützliche und Praktische gerichtet hat, der wird, besonders zu Zeiten, in denen das Reisen im Gebirge ganz allgemein noch große Gefahren und Mühsale barg, schon von dessen negativen Werten (und seiner negativen Wertschönheit) so ausgefüllt sein, daß er zu einer anderen Auffassung des Gegenstandes gar nicht kommt. Daher denn auch die Römer nur Abscheu und Grauen vor den Alpen äußern und sich ein das Gemüt befriedigendes Verhältnis erst entwickeln konnte, als durch verbesserte Verkehrsmittel die Schrecken für die Praxis schwanden und die Phantasie frei wurde. — Aber auch, wer aller über das Gemeine hinausgehender Interessen gänzlich bar ist und für die höheren und höchsten ethischen Werte gar keinen Sinn hat, auch dem bleibt allezeit verschlossen, was der Normale im Erhabenen fühlt.

So klingen im Akkorde des Erhabenenen die ethischen

und ästhetischen Saiten der Menschenseele ineinander; Ernstgefühle beider Arten geben den Grundton dazu. —

Damit ist nun das Wesentliche dessen gesagt, was im allgemeinen von dem Zusammenwirken ästhetischer Gefühlsfaktoren mit außerästhetischen zu sagen ist. Es gibt zwar außer den ethischen auch noch andere geschlossene Gefühlsgruppen, die hier noch in Betracht gezogen werden könnten, vor allem die Wissens- und Wissenswertgefühle. Aber was mit Rücksicht auf diese unter dem vorliegenden Titel anzubringen wäre, ist von so untergeordneter Bedeutung, daß es übergangen werden kann. Die wichtige Frage, an die man sich dabei etwa erinnert findet, die nach dem Verhältnis des Schönen zum Wahren, hat es mit einem Zusammenwirken der zugehörigen Gefühlsfaktoren nur ganz nebensächlich zu tun, ihre Behandlung fällt daher unter andere Gesichtspunkte und ist an späterer Stelle zu erledigen.

V.

Zur Erklärung der ästhetischen Tatsachen.

1. Das Erklären im allgemeinen und besonders in der Ästhetik.

Was in den bisherigen Kapiteln geleistet worden ist, war nichts anderes als ein Beschreiben der ästhetischen Tatsachen und Erlebnisse.

Das Bedürfnis nach wissenschaftlicher Erkenntnis ist aber mit der Beschreibung allein noch nicht zufrieden, es verlangt noch nach etwas Weiterem, nämlich nach Erklärung; es verlangt danach, daß die Tatsachen begreiflich, verständlich gemacht werden.

Wenn man daran geht, dieser Forderung Rechnung zu tragen, ist es gut, sich zunächst klar vor Augen zu halten, worauf sie eigentlich abzielt. Was heißt „Erklären"?

Eine Tatsache erklären heißt die Einsicht darein vermitteln, daß die Tatsache so wie sie ist sein muß. Wir fragen nach der Erklärung mit „Warum". Die Antwort darauf ist ein „Weil", ist eine andere Tatsache, welche in der Erklärung so dargestellt ist, daß man aus ihr die Not-

wendigkeit des So-seins der zu erklärenden Tatsache einsehen kann, und die selbst schon erklärt ist oder etwa, als selbstverständlich, ein weiteres Bedürfnis nach Erklärung ihrer selbst nicht mehr verspüren läßt. Auf solche aus sich selbst verständliche, einer Erklärung nicht weiter bedürftige Tatsachen muß natürlich alles Erklären in letzter Linie zurückgreifen.

Erklärung in diesem strengsten Sinne des Wortes ist nicht auf allen Tatsachen- und Wissensgebieten möglich. Viele schließen sie, nicht etwa wegen zu großer praktischer Schwierigkeiten, sondern ihrer Natur nach von vornherein aus. Nur dort ist sie zu erreichen, wo es sich um Tatsachen über ideale Gegenstände *) handelt, um apriorisches Gedankenmateriale, also in den sogenannten deduktiven Wissenschaften, namentlich in der Mathematik. Denn nur auf diesen Gegenstandsgebieten gibt es streng genommen jene letzten, nicht weiter erklärungsbedürftigen, jene „unmittelbar evidenten" Tatsachen, und nur auf diesen Gebieten ist es dem Menschengeiste möglich, sich wahrhafte Einsicht, „Evidenz" in die notwendigen Zusammenhänge der Tatsachen zu verschaffen und, was nicht unmittelbar evident ist, sich „mittelbar evident" zu machen.

In der Welt der realen Gegenstände ist uns die volle Einsicht verschlossen. Denn die empirische Erfahrung, durch die allein wir Kenntnis von dieser Welt erlangen, bietet uns weder Tatsachen, die unmittelbar evident und als notwendig zu erkennen wären, noch auch irgendwelche Einsicht in die Notwendigkeit ihrer Zusammenhänge.

*) Siehe S. 14.

Wir können also, wenn es sich um Tatsachen der Erfahrung handelt, auf eine Erklärung im strengen Sinne des Wortes nicht Anspruch erheben; es fehlen beide Erfordernisse dazu. Und wenn wir auch das eine durch Anleihen aus dem idealen, apriorischen Gedankenkreise decken könnten, so muß doch wenigstens fürs andere das der zu erklärenden empirischen Tatsache eigene Gebiet aufkommen, und dieses kann, was zur vollen Strenge nötig wäre, nicht leisten. So müssen wir uns mit wenigstens einem Surrogate begnügen, und es sind daher zwei Formen des Erklärens, der Einsichtsvermittlung, des „Begreifens", „Verstehens" empirischer Tatsachen möglich.

Entweder sagen wir zunächst: „Ursache" ist die notwendige und genügende Bedingung einer Tatsache, und jede Tatsache, die eine Ursache hat, ist notwendig so beschaffen, wie sie ist; und dann weisen wir durch empirische Forschung die Ursache der zu erklärenden Tatsache nach und vermitteln uns dadurch die Einsicht, daß sie auch wirklich so sein muß, wie sie ist. Die Ablenkung einer Magnetnadel aus dem Meridian gilt uns dadurch für erklärt, daß wir den sie umkreisenden elektrischen Strom als Ursache erkennen. Diese Erkenntnis gibt unter der obigen apriorischen Voraussetzung wirklich die Erklärung, d. i. die Einsicht in die Notwendigkeit der Ablenkung; aber die Erkenntnis selbst ermangelt voller Evidenz,*)

*) Nämlich der Gewißheitsevidenz; sie kann immer nur Evidenz der Wahrscheinlichkeit erlangen, wenn auch unter Umständen so hohe, daß sie praktisch der Gewißheit gleichkommt und zur vollen Sicherheit des Urteils längst genügt.

man hat nicht Einsicht darein, wie der elektrische Strom die Magnetnadel ablenkt, und kann nur, daß er es tut, aus dem Zusammentreffen erschließen.

Oder der Vorgang ist noch voraussetzungsreicher. Dann wird die zu erklärende Tatsache auf eine andere bereits erklärte oder wenigstens an sich einleuchtendere, plausiblere „zurückgeführt". Durch die Zurückführung erscheint sie mit Evidenz als Spezialfall derselben. Es ist daher „einzusehen", daß sie sich so verhält wie diese. Wenn sich ein Schiff beim Stapellauf auf die Seite legt, so hat man die Erklärung für dieses Mißgeschick, sobald erkundet ist, daß etwa infolge eines Berechnungsfehlers der Schwerpunkt falsch gelagert wurde; und die Bewegung des Mondes um die Erde läßt sich mit dem schließlichen Hinweis darauf erklären, daß die Körper zu Boden fallen. Aber so gut es einzusehen sein mag, daß das jeweils zu Erklärende in seinem Wesen nichts anderes ist, als das, worauf man es zurückführt, so versagt diesmal die wirkliche Einsicht hier, eben in der Tatsache, auf die zurückgeführt wird; die kann wohl erkannt, aber nicht mit Einsicht und Evidenz erkannt sein. Daß der Schwerpunkt jedes Massensystems die Lage einzunehmen strebt, in der es im jeweiligen Kraftfeld die größte Arbeit geleistet hat, das wissen die Physiker, und daß ein nicht festgehaltener Körper zu Boden fällt, ist jedermann sehr plausibel und „selbstverständlich". Aber niemand wird mit Recht sagen können, er sehe die Notwendigkeit, daß es sich so verhalten müsse, ein. Einsichten solcher Art scheinen dem Menschengeiste ein für alle Male verschlossen zu

sein. Daher gibt es in unserer Erkenntnis von der realen Welt, in den Erfahrungswissenschaften keine Erklärung im vollen, strengen Sinn des Wortes, keine Einsicht in das Wieso der Notwendigkeit des Geschehens, sondern immer nur ein Aufsuchen und Nachweisen der Ursachentatbestände; ein Ziel, das an sich freilich groß und erhaben genug ist und den naturwissenschaftlich denkenden Geist vollauf zu befriedigen vermag.—

Diese erkenntnistheoretischen Betrachtungen muß man sich vor Augen halten um sich darüber klar zu sein, was man vernünftigerweise anstreben und verlangen darf, wenn man auf Erklärung der ästhetischen Tatsachen ausgeht.

Die Tatsachen der Ästhetik wurzeln in letzter Linie sämtlich im ästhetischen Verhalten des Subjektes. Das Erklären wird also mit dem des ästhetischen Verhaltens seinen Anfang nehmen und dabei seine Hauptaufgabe finden müssen. Nun ist das ästhetische Verhalten als psychisches Geschehen ein Stück der realen Welt, der nur empirisch erfahrbaren Wirklichkeit. Und daraus folgt sofort, daß es in der Ästhetik niemals jene erste, volle, strenge Erklärung geben kann, sondern immer nur die zweiter Güte, die gewisse Quasi-Erklärung.

Es wird sich also darum handeln, die Ursachen des ästhetischen Verhaltens nachzuweisen, und, da dessen Kern im ästhetischen Gefühle liegt, die Ursachen der ästhetischen Gefühle; sie in ein System von Kausalfällen zu sichten und zu ordnen, und dann zu sehen, ob sie sich einem allgemeineren und „plausibleren" Kausalgesetz des psychischen Geschehens unterordnen lassen. Die Einsicht, daß die

Tatsachen des ästhetischen Gebietes, so wie sie sind, notwendig sein müssen, wird sich stets nur in relativem Sinne finden. Doch der Erkenntnis der in ihm wirkenden Ursachen steht prinzipiell gar nichts im Wege.*)

* * *

2. Die Wege des Erklärens in der Ästhetik.

Das Streben nach Einsicht in die ästhetischen Tatsachen hat die Gedanken der Forscher naturgemäß meist auf Gesichtspunkte gelenkt, unter denen sie sich in innerlich begreiflichem Zusammenhange darstellen lassen. Denn gleichviel, ob man sich dessen ausdrücklich bewußt ist, daß es ein apriorisches Einsehen der Notwendigkeit bestimmter Kausalverhältnisse für uns nicht gibt, der menschliche Geist drängt doch stets nach dieser höchsten und befriedigendsten Form der Erklärung und sucht nach allen Mitteln, sie zu erreichen.

In der Ästhetik handelt es sich um die Erklärung von Lust-, allgemeiner von Gefühlstatbeständen. Das normale menschliche Gefühlsleben ist nun gerade so beschaffen, daß seine Äußerungen und deren Zusammen-

---

*) Dies ist der einzig zulässige Sinn, in dem die „Erklärung" ästhetischer Tatsachen überhaupt in Angriff genommen werden kann. Ihn trifft es nicht, wenn Wundt sagt (Phys. Psychol. II[5] S. 356), die Frage, weshalb wir Lust, Unlust fühlen, sei ebenso inhaltsleer, wie die Frage, warum wir tasten, schmecken, riechen. Ursachen haben ja Lust und Unlust auch, geradeso wie alles Reale, und Ursachen aufzeigen ist gewiß eine Art der Erklärung, wenn es auch nicht alles gibt, worauf die Frage Weshalb gerichtet sein kann. Nur muß deshalb die Frage nach dem Rest nicht auch schon „inhaltsleer" sein; es genügte sie als aussichtslos zu bezeichnen.

hänge tatsächlich vielfach etwas sozusagen Selbstverständliches, a priori Einleuchtendes, an sich haben. Wenn z. B. Schädigung der physischen oder sozialen Existenz, Lebensgefahr u. dgl. Furcht, Schrecken, überhaupt Unlust hervorrufen, so fragt niemand mehr nach einer besonderen Erklärung dafür, denn das scheint von vornherein plausibel genug. Ebenso ist es vollkommen begreiflich, daß, wenn mir etwas Freude macht, auch alles das, was mir zu diesem Gegenstand verhilft, mit Rücksicht darauf ebenfalls erwünscht, wertvoll sein wird, daß also das Mittel zu einem wertvollen Zweck als solches selbst wertvoll ist; daß sich in mir von allem, was mir lieb und teuer ist, dies freundliche Gefühl auf anderes überträgt, was mit ihm in Verbindung steht. Das sind derartige Fälle, die unserem Verlangen nach Einsicht entgegenkommen, und von ihnen hat sich denn auch die Forschung vielfach leiten lassen, wenn sie Erklärung für die ästhetischen Gefühle zu suchen ging.

So wäre schon Kant an dieser Stelle als Beispiel vorzuführen, wenn er das Wesen des Schönen in der Form der Zweckmäßigkeit zu finden meint. Denn Zweckmäßigkeit, ob innere oder äußere, ist immer eine gute Sache, und alles, dem sie eigen ist, bereitet dadurch Freude, Lust; darum, wenn uns ein Ding, wie etwa das Schöne, lustvoll affiziert, so ist dies unserer Einsicht nahe gebracht, sobald es als ein Zweckmäßiges erwiesen ist. Selbst Hegels, Schellings intellektualistische Ästhetik holen, was sie an Einsicht in die Gründe des Ästhetischen zu bieten glauben, von daher. Das Schöne gilt ihnen als die

Erscheinung der Idee; und wer dies hört, der kann befriedigt sein, denn es ist sehr begreiflich, daß etwas so besonderes zu schauen, wie die Idee, uns Lust bereitet. Unwesentlich verändert läßt sich das gleiche auch auf Schopenhauer anwenden. Aber auch die modernste Ästhetik bedient sich im Streben, Einsichten zu erringen, bisweilen allerlei Gedanken, die hier als Beispiel anzuführen sind. So Lipps, wenn er die Wurzel des ästhetischen Vergnügens in einer Bereicherung des Seelenlebens über sein individuell beschränktes Maß, einer Ausdehnung desselben auf ein fremdes Ich, in einer „Ausweitung der eigenen Persönlichkeit“, oder auch im Gefühl der Sympathie findet. Die Ausweitung der eigenen Persönlichkeit ist selbstverständlich etwas Erhebendes, Erfreuendes, und, was das Gefühl der Sympathie anlangt, so mag auch dieses, was es des näheren auch immer sei, im ganzen von vornherein doch wohl viel eher Lust als Unlust sein.

Gewiß aber ist es Wertgefühl. Und damit kommen wir auf die wahre Grundlage der verführerischen Plausibilität aller der hierher gehörigen Erklärungsversuche, zugleich aber auch auf ihre Kritik. Zunächst also: Jemand ist mir sympathisch, heißt, er ist mir wert, der Gedanke an ihn löst ein Wertgefühl in mir aus. Die Ausweitung der eigenen Persönlichkeit läßt man leicht von vornherein als etwas Lustvolles gelten, weil sie doch wohl als Gegenstand des Wertes zu betrachten ist. Auch den „Ideen“ und der Zweckmäßigkeit traut man die Lustvermittlung ohne weiteres gerne zu, so daß daraus

die Lust des Schönen einzusehen ist, weil der Gedanke an sie zugleich Gedanke an hohe Werte ist. Was sonach den vorgeführten Erklärungen an gewissermaßen apriorischer Kraft des Einleuchtens eignet, das kommt ihnen nur durch die Wertgesichtspunkte zu, die sie einführen; und daher widerrechtlich. Denn wir wissen aus der Analyse des ästhetischen Verhaltens, daß darin von Wertgesichtspunkten und Wertgedanken bewußt gar nichts zu Worte kommt, daß, kurz gesagt, die Lust des ästhetischen Verhaltens etwas wesentlich anderes ist als ein Wertgefühl.*) Wenn also Erklärungsversuche für die ästhetische Lust vorgebracht werden, die sich unter der (meist unklaren) Voraussetzung, daß sie Wertgefühl sei, besonders plausibel und einleuchtend anlassen, so sind sie entweder überhaupt falsch oder zum mindesten, richtig verstanden, weitaus nicht mehr so plausibel, das Verlangen nach Einsicht befriedigend, als sie schienen, und die meisten von ihnen werden, wenn sie dieses Scheines verlustig gehen, zu ihrer Begründung kaum mehr irgend etwas angeben können, das sie noch ebenso empfiehlt.

Nur unter einer Bedingung haben die Erklärungsversuche, die sich, offen oder versteckt, auf Wertbetrachtung stützen, recht: nämlich dort, wo es sich um die Erklärung von Wertschönheit handelt. Zwar kommen bei dieser Art von Schönheit in dem auf sie gerichteten ästhetischen Verhalten, wie wir wissen,**) Wertgedanken oder Wert-

*) Siehe S. 73 f. u. S. 195.
**) Siehe S. 80 ff.

gefühle bewußt auch nicht zu Worte, aber es hat sich aus ursprünglichen Wertgefühlen entwickelt und darum sind sie aus solchen zu erklären. Ein solcher Versuch liegt, freilich wohl unbeabsichtigt, z. B. bei Grant Allen vor, wenn er unter anderem den ästhetischen Reiz der roten Farbe dadurch erklärt, daß die Früchte, von denen sich einstmals unsere affenartigen Vorfahren nährten, diese Farbe gehabt hätten.*) Aber, fällt es schon schwer, diese einzelne Ableitung sehr ernst zu nehmen, so ist es doch von vornherein gewiß nicht ausgemacht, daß sich ein solches Verfahren überall anwenden läßt und alles Ästhetische Wertschönheit ist; zum mindesten müßte dies erst nachgewiesen werden, wobei wahrscheinlich so primitive Mittel, wie die Grant Allens, nicht genügen könnten.

Man hat übrigens auch noch auf anderen Wegen als durch Einschmuggelung des Wertgedankens die angestrebte Einsicht, das „Einleuchten" der Erklärung aufgesucht. So soll z. B. die Schönheit schöner Linien in der Organgemäßheit, also Annehmlichkeit der Augenbewegungen begründet sein, die zu ihrer Auffassung erforderlich wären. Aber — ganz abgesehen von der sinnespsychologischen Frage, ob das Raumsehen wirklich auf Bewegungsempfindungen der Augenmuskulatur beruht — durch diese Organgemäßheit ist im günstigsten Falle eben die Annehmlichkeit der Augenmuskelempfindungen plausibel gemacht, keineswegs aber das Lustgefühl, daß das Gesichtsbild der Linie begleitet.**) Denn meint man „alles was organ-

*) Vgl. Grant Allens Aufsätze in Mind, Bd. III—VI u. VIII.

**) Siehe darüber auch Lipps, Komik u. Humor, Hamb. 1898, S. 18.

gemäß ist, erweckt Lust“, und läßt das Lustgefühl am Gesichtsbilde der Linie nicht identisch sein mit der Annehmlichkeit der Augenmuskelempfindungen, sondern nur Wirkung der leichten Vollziehbarkeit derselben, so ist das Plausible, das unmittelbar Einleuchtende an der Hypothese schon dahin, denn die modifizierte Behauptung hat gar keine Selbstverständlichkeit mehr für sich und es kommt, ob sie die Wahrheit ist, rein nur (wie es ja sein soll), auf das Gewicht des empirischen Nachweises an.

Die Anwendbarkeit des Gedankens der Organgemäßheit ist übrigens nicht auf ein so enges Gebiet ästhetischer Tatsachen beschränkt. Man hat sich gewöhnt Gesichtspunkte, unter denen sich ein großer Teil derselben verstehen läßt, oder genauer, Erkenntnisse, die einen großen Teil ästhetischer Tatsachen erklärend zusammenfassen, ästhetische Prinzipien zu nennen. Es sind deren im Laufe der Zeiten schon eine ungemein große Zahl vorgebracht worden, mit verschiedenem, für die Erklärung aber meist sehr geringem Erfolge.

Man kann nämlich bei der Aufstellung von Prinzipien zweierlei Leistungen unterscheiden; zunächst eine bloße Verallgemeinerung der empirisch konstatierten Tatsachen, dann aber auch die Festlegung von Kausalbeziehungen, von den wirkenden Ursachen des ästhetischen Vergnügens, die Aufstellung eines erklärenden Gesichtspunktes.

So kann das Prinzip der Organgemäßheit fürs erste einmal so gemeint sein, daß überall dort, wo einem Objekte gegenüber positives ästhetisches Verhalten eintritt, dieses Objekt der Funktion des Aufnahmeorganes

des Subjektes ganz besonders angemessen ist. Es kann aber dann weiter auch besagen sollen, daß das Objekt, weil es organgemäß ist, also die Funktion des Organes sich an ihm unter ganz besonders günstigen Verhältnissen abspielt, Lustgefühl verursacht. Erst in diesem Sinne tritt das Prinzip als ein erklärendes auf.

Alle Prinzipien, die sich nicht schon von vornherein als theoretisch verfehlt erweisen, lassen sich in beiderlei Sinne auffassen. So auch z. B. das meistzitierte Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit. So auch Langes Illusionsprinzip, das der Verfasser selbst zunächst als allgemeinsten Ausdruck des ästhetischen Verhaltens (der ästhetischen Erfahrung) auf Grund umfassender Tatsachenverwertung ableitet, dann aber auch in ein erklärendes umwandelt, in dem er die Illusion als Ursache der Lust hinstellt, und, um dies noch plausibler zu machen, ihre physiologische Grundlage als abwechselndes Arbeiten und Ruhen verschiedener Hirnpartien erläutert.*) Diese Erklärung ließe sich dann zu ihrem Vorteil weiter noch einfügen in eine allgemeine Theorie des Fühlens, nach der das Fühlen als Äußerung gesunden oder ungesunden Funktionierens der Organe aufzufassen wäre.**)

Der allgemeine Gang der Ableitung des Illusionsprinzipes bei Lange könnte als Muster für die Ableitung von beschreibenden und sonach erklärenden Prinzipien überhaupt aufgestellt werden. Es liegt in der Natur der

*) Konr. Lange, Das Wesen der Kunst, I, S. 326 ff. bes. S. 344.
**) Vgl. z. B. Ebbinghaus, Lehrbuch d. Psychol., I, 543 ff.

empirischen Gegenstände, daß ihnen gegenüber jedes Wissen und Begreifen zunächst auf möglichst umfassende Sammlung und Sichtung des Materiales sowie auf verallgemeinerte Erfahrung angewiesen ist. Daher muß sich jedes Prinzip, sofern es als erklärendes überhaupt in Betracht soll kommen können, vorerst als adäquater, beschreibender allgemeiner Ausdruck der Erfahrung vollkommen bewähren.

Sieht man sich in der Geschichte der Ästhetik um, so wird man zugeben müssen, daß dieser Forderung meist nur in ungenügendem Ausmaße Rechnung getragen worden ist und daß man, was zur Fundierung der Prinzipien von dieser Seite her versäumt wurde, häufig besser von der anderen her ersetzen zu dürfen glaubte; man suchte nach Gedanken, die sich schon von vornherein als besonders einleuchtend empfehlen.

Das ist aber in einer empirischen Wissenschaft eine völlig verkehrte, verhängnisvolle Methode. Die Physik hat, solange sie sich in dieser Art behalf, keine Fortschritte gemacht. Als Torricelli den Glauben an den horror vacui zerstörte, Galilei die Fallgesetze fand, als Newton die gegenseitige Massenanziehung mathematisch formulierte, die Zusammengesetztheit des weißen Lichtes aus farbigem nachwies, als Örsted die Ablenkung der Magnetnadel durch den elektrischen Strom erkannte, da hatten diese neuen Erkenntnisse und Erklärungen gar nichts a priori plausibles an sich. Zwar schreibt man ja mit Recht der Forscherphantasie eine gewisse Intuition zu, in der sie den erlösenden Gedanken schon erschaut, bevor er dem

wägenden Verstande genügend greifbar ist. Aber solche Intuition hängt doch nicht in der Luft. Der Forscher trägt sich lange Zeit mit dem Problem, seinem Geiste sind stets mehr Tatsachen gegenwärtig als sonst jemandem, der nur vorübergehend an das Problem herantritt, und seine Phantasie ist durch die Schulung in sichere Bahnen gelenkt. Wenn es aber der bloße Laienverstand ist, dem eine Hypothese von vornherein schon einleuchtend erscheint, so gereicht ihr das nicht zur Empfehlung, wenn auch nicht unbedingt zum Gegenteil.

Tatsachenmateriale sammeln und dieses ordnen, und dann nach rein induktiver Methode Kausalitätsverhältnispaare, die Ursachen zu den Wirkungen, aufsuchen, ohne Rücksicht darauf, ob, was dabei herauskommt, plausibel erscheint oder nicht, das ist die erste Aufgabe um zu „Erklärungen“ zu gelangen; und erst wenn diese gelungen ist, mögen die gefundenen Kausalbeziehungen, damit sie der Einsicht, dem Verständnis näher gebracht werden, eingeordnet werden in allgemeinere, in Gesetze, die auf demselben Gebiete in Geltung und bereits erkannt sind.

Und so muß auch die erklärende Ästhetik ihrem Tatsachenmaterial gegenüber verfahren. Die zu erklärenden ästhetischen Gefühle sind einfach als Wirkungen aufzufassen, die in ihrer jeweiligen Beschaffenheit kausal von ihren Voraussetzungen und Gegenständen, von den Vorstellungen abhängen (die rein erkenntnistheoretisch-psychologische Frage, ob genau genommen die Vorstellungen als Ursachen anzusehen sind oder die objektiven Dinge, kann, als für die Ästhetik gänzlich belanglos, ignoriert

werden) und so sind rein induktiv die Bedingungen für Lust und für Unlust aufzusuchen. Ob die so gefundenen Kausalbeziehungen an sich plausibel sind oder nicht, ist einerlei. Selbst mit ihrer Zurückführung auf allgemeinere Gesetze des Gefühlslebens dürfte es vorläufig noch gute Wege haben, zumal die heutige Psychologie an solchen Gesetzen fast noch so gut wie nichts verzeichnet hat.

* * *

3. Die objektiven und die subjektiven Bedingungen des ästhetischen Gefühls.

Der Weg zur Erklärung des Ästhetischen führt also nur über das vollständige Repertorium aller ästhetisch günstig und aller ästhetisch ungünstig wirkenden Dinge.

Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß dieses Repertorium nicht die individuellen, die Einzeldinge zu enthalten hat. Dies wäre eine ebenso undurchführbare wie unsinnige Forderung. Vielmehr entspricht es seinem Zwecke bloß dann, wenn es die unübersehbare Vielheit der schönen und der häßlichen Dinge nur im wesentlichen, charakteristischen Allgemeinen wiedergibt. Es hat, kurz gesagt, die den einzelnen Klassen ästhetisch wohlgefälliger Dinge und ihnen allen zusammen gemeinsamen Merkmale zu verzeichnen. Von diesen gemeinsamen Merkmalen wird dann zu entscheiden sein, wie und in welcher Ordnung sie mit der ästhetischen Wirkung kausal zusammenhängen. Denn daß in ihnen allen, oder wenigstens in einem Teil von ihnen die Ursache des

ästhetischen Vergnügens liegt, ist ausgemacht. Und so ist dann die Durchführung der Erklärung angebahnt.

Dazu ist aber freilich vorerst die Aufstellung des Repertoriums erforderlich.

Nun wird vielfach die Auffassung vertreten, daß die Aufstellung eines solchen Repertoriums unmöglich ist, nicht wegen praktischer Schwierigkeiten, sondern der Natur der Sache und des Gegenstandes nach. Es setze voraus, daß allen schönen Dingen ein Merkmal oder ein Merkmalskomplex gemeinsam ist, und das sei nicht der Fall; ja nicht einmal die allererste und natürlichste Voraussetzung dieser Forderung sei erfüllt, nämlich die, daß sich die Gesamtheit der Dinge überhaupt in schöne und nichtschöne teilen lasse, daß jedes Ding ein für alle Male entweder schön oder nichtschön sei oder wenigstens an irgend einer Stelle dieser Linie einzuordnen wäre.

Die beiden Einwände sind nicht stichhaltig. Der zu zweit Genannte ist durch die allgemeine Analyse des ästhetischen Verhaltens, wie sie die vorstehenden Kapitel geben, so gut als widerlegt. Ist das ästhetische Gefühl tatsächlich Vorstellungsinhaltsgefühl, so ist es kaum anders denkbar, als daß es von der Beschaffenheit des Inhalts bzw. Gegenstandes abhängt, ob das Gefühl Lust oder Unlust ist.*) Es liegt im allgemeinen am Dinge selbst, an seinem Aussehen, seiner Beschaffenheit, ob es gefällt oder mißfällt. Das bezeugt die Analyse des ästhetischen Verhaltens, das ist die auf tausendfältige Erfahrung begründete, stets sich gleichbleibende natürliche Auffassung des populären Denkens, des gesunden Menschenverstandes. Was immer wieder von der Theorie dagegen vorgebracht wird, ist ein Irrtum. Es geht im wesentlichen darauf zurück, daß zum Beweise, wie wenig es an der Beschaffenheit des Dinges selber hängt, ob es schön ist oder häßlich, eben dieses Ding unter verschiedenen Verhältnissen in verschiedenen Komplexen mit andern Dingen vorgezeigt wird, wobei sich denn ergibt, daß es einmal wohlgefällig, einmal mißfällig wirkt: das ist jedoch gar nicht beweiskräftig. Denn es bedeutet ungefähr so viel, als die verschiedenen ästhetischen Dignitäten verschiedener Komplexe der einen Komponente, die zufällig in allen enthalten ist, für sich allein zuzu-

*) Siehe darüber auch schon Seite 31 f., 44, 294 f. und sonst.

schreiben. Das ist aber ein völlig unzulässiger Vorgang. Eine rote Nase ist unschön, und zwar ausdrücklich wegen des Rot. Eine ebenso rote Wange ist hübsch, und zwar wegen eben dieses Rot. Daraus folgt aber nicht, daß die Farbe rot an sich weder schön noch häßlich sei, daraus folgt für die Farbe rot an sich noch gar nichts. Daraus folgt nur die theoretische Erkenntnis, daß Schönheit oder Häßlichkeit eines Komplexes nicht Schönheit und Häßlichkeit der Komponenten, etwa deren Summe ist, sondern etwas Neues. Und weiter folgt daraus höchstens noch die übrigens banale Sache, daß es eben schöne und unschöne Komplexe gibt — also gerade das Gegenteil von dem, was damit bewiesen werden sollte. — Es bleibt also wohl bei der gemeinen Ansicht, daß sich die Gegenstände, die einfachen und die komplexen, nach ihrer Beschaffenheit, wenn sie nur so genommen werden, wie sie jeweils an und für sich sind, und nicht in mehr oder weniger versteckten Beziehungen und Komplikationen mit anderen, in schöne und häßliche — Zwischenstufen natürlich nicht ausgeschlossen — sondern.*)

Dem ersten Einwand aber, der gegen die Forderung eines ästhetischen Repertoriums erhoben wurde, könnte man leicht zuzustimmen sich geneigt fühlen. Die Mannigfaltigkeit der Dinge, die schön sind, und ihre Verschiedenartigkeit ist zu groß, als daß man hoffen könnte, ein Merkmal zu entdecken, das sich in ihnen allen gemeinsam fände. Was sollte es sein etwa bei einem schönen Lied und einem schönen Hund? Nun wohl, so suche man das Gemeinsame von schönen Individuen verwandter Art. Es steht ja nirgends geschrieben, daß das ästhetische Gefallen nur auf ein einziges Merkmal anspricht, daß diese psychische Wirkung nur aus e i n e r Ursache folgen könnte. So gäbe es dann verschiedene Ursachen dieser Wirkung — für Verallgemeinerung bleibt immer noch Raum genug — und dann ist es an der Zeit, der Frage nachzugehen, wieso es kommt, daß diese größere oder geringere Zahl verschiedener Ursachen zur gleichen Wirkung führt. Sind es gleiche physiologische Vorgänge, etwa der organischen Funktion beim Wahrnehmen, Vorstellen und Denken, sind es gleiche unbewußte psychische, etwa der Produktion bei den komplexen Vorstellungen? Vermutlich. Bestimmtes läßt sich davon nicht sagen, weil wir das Repertorium noch nicht besitzen. Vielleicht

*) Ein unveränderliches Subjekt vorausgesetzt. Von den subjektiven Schwankungen siehe weiter unten und im nächsten Kapitel.

auch, daß sich die Verschiedenheit der Ursachen innerhalb des Gebietes der ästhetischen Gefühle gar nicht ausgleichen läßt, daß dieses Gefühl eben auf verschiedene Art zustande kommt und der vereinende Gesichtspunkt nur der allgemeinen Theorie des Gemütslebens zn entnehmen ist. — Zu all dem aber ist die umfassende und systematisch geordnete Sammlung des Tatsachenmateriales erforderlich.

Die Aufstellung dieses Repertoriums ist Sache der speziellen Ästhetik. So Vieles nun und Großes an Vorarbeit und Vorbereitung dazu bereits geleistet wurde, ein verwertbares Vollendetes liegt doch noch lange nicht vor. Die allgemeine Ästhetik muß daher die Frage nach der allgemeinen Erklärung des ästhetischen Gefühls vorläufig offen lassen. Es fehlen ihr noch die Angaben über die objektiven Bedingungen, unter welchen es eintritt.

Der Aufstellung dieses Repertoriums der objektiven Bedingungen erwachsen besondere Komplikationen daraus, daß das ästhetische Verhalten nicht nur objektiv sondern auch subjektiv bedingt ist und die subjektiven Bedingungen veränderlich sind. Ein und derselbe Gegenstand erregt selbst bei einem und demselben Individuum einmal Gefallen, ein andermal Mißfallen: es hat sich im Subjekt etwas Ausschlaggebendes verändert. Denn der Ursachenkomplex, als dessen Wirkung das psychische Ereignis des ästhetischen Verhaltens resultiert, liegt nur zum Teil im objektiven Gegenstande, zum andern Teile im Subjekt, und nur aus dem Zusammentreffen beider folgt die Wirkung.

Worin die im Subjekte liegenden Teilursachen bestehen, das wissen wir nicht. Vermutlich in irgend welchen

Einrichtungen des Zentralnervensystems und seiner Anhänge, der physischen Grundlage des gesamten psychischen Lebens. Aber das ist so ziemlich auch alles, was wir gegenwärtig darüber sagen können. Wie diese subjektiven Teilursachen des Näheren beschaffen sind, das ist unserer Kenntnis vorläufig noch ganz entzogen. Wir können nur aus ihren Wirkungen auf ihr Vorhandensein und auf ihre Veränderlichkeit schließen.

Daß das Subjekt diese Teilursachen in seiner physischen oder psychischen Organisation besitzt, das nennen wir seine Fähigkeiten, Anlagen, mit dem wissenschaftlichen Terminus seine „Dispositionen", im vorliegenden Falle seine ästhetischen Dispositionen im weitesten Ausmaße. Daneben reden wir, je nach den Leistungen, von intellektuellen, ethischen und anderen Dispositionen, wobei es natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß deren Grundlagen zum Teil zusammenfallen.

Auf die ästhetischen Dispositonen muß also, wenn es sich um die Erklärung des Ästhetischen handelt, ebenfalls volle Rücksicht genommen werden. Und zwar sind es dreierlei Hauptfragen, deren Erledigung jeder weiteren Arbeit vorausgehen muß, nämlich:

a) Was für Dispositionen wirken im ästhetischen Verhalten überhaupt mit?

b) Welche von diesen Dispositionen ist die spezifisch ästhetische?

c) Was für Gesetze der Dispositionsveränderung sind zu verzeichnen?

Eine erschöpfende Behandlung dieser Fragen wäre

überaus umfangreich, zudem an gegenwärtiger Stelle ihrem eigentlichen Zwecke, der Erklärung des Ästhetischen, schon wegen des Mangels von der objektiven Seite her, nicht zuzuführen. Es mögen daher die allgemeinsten Andeutungen genügen.

Von Dispositionen, welche überhaupt am ästhetischen Verhalten beteiligt sind, kommen zunächst alle die intellektuellen in Betracht, deren Leistung die Beistellung des Objektes, die Aufnahme des Gegenstandes in das Bewußtsein ist. Als solche sind vor allem die der äußeren Sinne anzuführen, die des Empfindens und Wahrnehmens. Dann die des Produzierens der anschaulichen, komplexen Vorstellungen, besonders derer von Gestalten. Ebenso die des Gedächtnisses, der Reproduktion und Assoziation, im weiteren wohl jede der mannigfaltigen intellektuellen Dispositionen, da ja schließlich alle an der psychischen Aufnahme eines ästhetischen Gegenstandes, etwa einer tiefsinnigen Dichtung, mitwirken können.

Sie sind deshalb natürlich noch nicht ästhetische Dispositionen zu nennen, sie bleiben ihrem Wesen nach intellektuelle. Wohl aber können sie unter Umständen eine für die ästhetische Leistung besonders günstige Verfassung haben. Man spricht von einem guten Auge, das dem Maler, dem guten Ohre, das dem Musiker zu statten kommt, und meint dabei eine das Mittelmaß übersteigende Fähigkeit des Aufnehmens durch diese Sinne, des Erkennens, Unterscheidens, Behaltens und Reproduzierens ihren Daten. Von ganz besonderer ästhetischer Bedeutung ist gute Ausbildung der Fähigkeit zur Vorstellungsproduktion, zum

Bilden und Auffassen von Gestalten vornehmlich, vom einfachen Heraushören der Melodie aus einem Tongewirre an bis zum anschaulichen Erfassen des ganzen Aufbaues einer Symphonie oder des Ebenmaßes aller äußeren und inneren Teile eines kunstvollen Romans. Die Leistungen der Phantasie können ebenfalls ein spezifisch fürs Ästhetische günstiges Gepräge haben, und ein im ganzen nach innen gekehrter Sinn, die Fähigkeit zum Anschauen des Seelenlebens überhaupt ist Haupterfordernis für das Verständnis höherer ästhetischer Objekte. Dagegen kann ein Zurückstehen der Urteilsdispositionen, des sogenannten Wirklichkeitssinnes, und des scharfen Denkens schadlos bleiben.

Auch die emotionalen Dispositionen kommen fast in ihrem ganzen Umfange für das ästhetische Erlebnis in Betracht. Ein reges Mitempfinden, rege und kräftige Gefühlsphantasie sind hier die ästhetisch besonders günstige Veranlagung.

Die eigentliche und direkt rein ästhetische Disposition ist aber natürlich die zu Vorstellungsinhaltsgefühlen. Auf hervorragende Leistungsfähigkeit dieser kommt es vor allem an, wenn das ästhetische Erleben ein intensives sein soll. —

Was nun die Dispositionsveränderungen anlangt, so muß zunächst zugegeben werden, daß sie sich im allgemeinen tatsächlich in sehr weitem Umfange bewegen, so daß dieselben objektiven Bedingungen verschiedenstes Verhalten des Subjektes hervorrufen können. Es ist kaum nötig, dafür ausdrücklich Beispiele anzuführen.

Sofern man aber daraus neuerdings Konsequenzen gegen die Möglichkeit, etwa gar Zulässigkeit des geforderten ästhetischen Gegenstandsrepertoriums ziehen zu müssen meint, hat man zuvor doch die Art dieser Dispositionsveränderungen und ihre Tragweite näher zu besehen.

Dabei bemerkt man für's erste, daß in Anbetracht verschiedenen (oder veränderten) ästhetischen Verhaltens des Subjektes zweierlei Gruppen von Dispositionen auseinander zu halten sind. Am Zustandekommen des ästhetischen Gesamterlebnisses ist zunächst eine Gruppe von Dispositionen beteiligt, deren Leistung es ist, den ästhetischen Gegenstand zu erfassen und vor's Bewußtsein zu stellen, die anschauliche Vorstellung vom Objekt zu liefern. Diese Gruppe von Dispositionen bringt also die Voraussetzung des ästhetischen Gefühls zustande. Und die Voraussetzung, bekanntlich die anschauliche Vorstellung des ästhetischen Gegenstandes, wirkt dann als Erreger auf die weitere Disposition, die noch an dem ästhetischen Verhalten beteiligt ist, nämlich auf die eigentliche, rein ästhetische, deren Leistung das ästhetische Gefühl selbst ist.

Die Grundlage des verschiedenen Ausfalls des ästhetischen Gesamterlebnisses an einem und demselben Gegenstande kann nun sowohl dort wie da stecken. Wenn sich in den Voraussetzungsdispositionen etwas ändert, so fällt die Gegenstandsvorstellung, der Erreger der ästhetischen Gefühlsdisposition, anders aus, und damit natürlich, auch wenn die ästhetische Gefühlsdisposition konstant geblieben ist, das ästhetische Gefühl selbst. Aber auch bei gleicher

Voraussetzung (gleichem Erreger), also gleichgebliebenen Voraussetzungsdispositionen kann es zu veränderter ästhetischer Reaktion des Subjektes kommen, einfach dadurch, daß die ästhetische Gefühlsdisposition des Subjektes selbst eine andere geworden ist.

Versucht man abzuwägen, welchem von beiden Fällen an sich schon die größere Variationsfreiheit zukommt, für welchen also gegebenen Falles die größere Wahrscheinlichkeit spricht, so muß man sich zweifellos für die Voraussetzungsdispositionen entscheiden. Schon wegen der ungemein großen Zahl von Einzeldispositionen, die dabei zusammen kommen, im Gegensatz zur einzigen auf der andern Seite. Dann aber auch wegen des ungleich größeren Einflusses, der dem Willen auf das Funktionieren der intellektuellen Dispositionen und der Phantasie als auf das der emotionalen offen steht. Und schließlich deshalb, weil die intellektuellen Dispositionen erfahrungsgemäß nicht nur natürliche angeborene, individuelle Verschiedenheiten aufweisen, sondern einerseits im Leben des Individuums gerade durch das Leben eine fortwährende Bereicherung, Übung, Abstumpfung — man denke an Assoziationen, Gedächtnismaterial und Wissen — im weitesten Ausmaße erfahren, andererseits in der Folge der Generationen mit dem Wechsel der Weltanschauungen und der Kulturformen notwendig Verschiebungen erleiden.

Daraus folgt, daß man jederzeit, vor das Faktum verschiedener ästhetischer Reaktion auf ein und dasselbe äußere Objekt gestellt, zunächst zu vermuten Anlaß hat,

es hätten in den verschiedenen Fällen die Voraussetzungsdispositionen nicht gleich funktioniert, es sei demnach gar nicht die gleiche Vorstellung gewesen, die da und dort das ästhetische Gefühl anregte, daher auch verschiedenes ästhetisches Verhalten ganz begreiflich.

Und in der Tat lehrt die genauere Analyse in vielen Fällen, daß sich die Sache wirklich so verhält. Die Geschichte der Kunst und des Naturgenusses wie die Erfahrung jedes einzelnen weist dafür Beispiele auf, die ausdrücklich vorzuführen überflüssig ist, die überall zu finden sind zwischen den beiden Extremen, dem Versagen der gröbsten Sinnesleistung einerseits und der feinsten Nuancen des seelischen Nacherlebens andererseits.

Es soll damit jedoch nicht behauptet werden, daß die ästhetische Gefühlsdisposition überhaupt gar keine Veränderungen ihrer Leistungsfähigkeit aufweist. Sie wäre so ein Unikum unter sämtlichen psychischen Dispositionen, und jeder hat an sich selbst Gelegenheit, ihre Schwankungen zu beobachten. Man ist z. B. nicht immer in Stimmung für ästhetischen Genuß. Wieviel auch dabei wieder auf Rechnung der Voraussetzungsdispositionen kommen mag, die einfach ihren Dienst verweigern, zumal der Phantasie, es bleibt doch häufig noch ein Rest, der nur so zu verstehen ist, daß das ästhetische Fühlen selbst versagt. Und so wird man wohl auch von der ästhetischen Gefühlsdisposition behaupten dürfen, sie unterliege wie alle anderen Dispositionen den Schwankungen der Ermüdung und Erholung, wie denn auch weiter noch Erfahrungen bekannter Art zu nennen wären, die sich zum

Teil als Übung, zum Teil als Abstumpfung (Gewöhnung an die Schönheit einer Landschaft) deuten ließen. Dies alles innerhalb eines jeden einzelnen Individuums. Zudem aber wird man gewiß nicht fehlgehen, wenn man auch individuelle und nationale Verschiedenheiten der Anspruchsfähigkeit dieser Disposition anerkennt und Wandlungen, die sich im Lauf der Zeiten über Generationen hinweg vollziehen.

Wie also diese Andeutungen auch bei genauerer Behandlung des Gegenstandes ergeben würden, ist die ästhetische Gefühlsdisposition allen oder fast allen den Veränderungen unterworfen, die sich auch an den übrigen psychischen Dispositionen konstatieren lassen. Was folgt daraus für die Aufstellung des Repertoriums der objektiven Bedingungen, was für die Erklärung des ästhetischen Zustandes überhaupt?

Weiter nichts als folgendes. Die bloße Angabe und Nennung objektiver Dinge hat in der Regel keinen Wert. Ein und dasselbe objektive Ding kann zu den verschiedensten — als Gefühlsvoraussetzung fungierenden — anschaulichen Vorstellungskomplexen führen. Es sind also stets die jeweiligen direkt vorgestellten ästhetischen Gegenstände durch zuverlässige psychologische Analyse zu ermitteln, und nur diese verdienen ins Repertorium aufgenommen zu werden. — Sie sind dort zusammen mit ihrer jeweiligen ästhetischen Gefühlsreaktion zu verzeichnen. Wechselt diese, wegen allfälliger Variabilität der ästhetischen Gefühlsdisposition, so ist das für die Arbeit gar kein Hindernis; nur eine Bereicherung des Tatsachen-

materiales. Denn dann ist eben der Gegenstand mit seinen verschiedenen Reaktionen aufzuführen und nur bei jeder die Art des zugehörigen dispositionellen Zustandes zu vermerken. Daß sich dadurch die Zahl der Instanzen ins Unübersehbare steigert, ist nicht zu fürchten. Denn sind einmal die Schwankungen des Gegenstandes beseitigt, so zeigt sich in der Gefühlsreaktion zumeist schon sehr weitgehende Gleichmäßigkeit. Im übrigen ist ja, wie leicht einzusehen, vernünftige Auslese gestattet.

So ist das umfassende Tatsachenrepertorium herzustellen. Es enthält dann Paare von in der Erfahrung zusammen gegeben gewesenen Gruppen objektiver und subjektiver Bedingungen mit der aus ihnen zustande gekommenen ästhetischen Gefühlsreaktion, ihrer Wirkung.

Aus einem solchen Repertorium sind die Ursachen zu den beobachteten Wirkungen abzunehmen, sind die ästhetischen Gesetze und damit die Erklärung des Ästhetischen zu gewinnen. —

In einer zusammenfassenden Darstellung dessen, was heute im allgemeinen über die Erklärung in der Ästhetik zu sagen ist, muß eine Charakteristik der Methode, sie zu gewinnen, immer noch als das Ersprießlichste gelten.

VI.

Die ästhetische Norm.

Ob ein Gegenstand schön oder häßlich zu nennen ist, das bestimmt sich danach, daß er, ein Subjekt vorausgesetzt, ästhetisches Gefallen oder Mißfallen erregt. Ebenso ist der Grad der Schönheit oder Häßlichkeit, den wir ihm zusprechen, eine Funktion der Intensität unseres Gefallens oder Mißfallens.

Nun zeigt sich aber, daß das Gefallen und Mißfallen an einem und demselben Gegenstande ungemein großen Schwankungen ausgesetzt ist, sowohl wenn man ein einzelnes Individuum zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Entwicklungs- und Empfänglichkeitszuständen betrachtet, als besonders im Vergleich mehrerer und vieler Individuen zueinander. Ausdrücklich dafür noch Belege aus Kunst und Leben anzuführen erübrigt sich; das tägliche Leben und alle Darstellungen der Ästhetik sind voll davon.*)

*) Wer sich an der Hand von Tatsachen ausgiebig darüber belehren lassen will, der sei auf das an Beispielen reiche Werk von K. Lange oder auch auf ältere Darstellungen der Ästhetik, etwa auf die Lotzes, Schaslers, Köstlins, Hartmanns und anderer verwiesen.

Muß man nun die ästhetischen Eigenschaften eines Gegenstandes, Schönheit und Häßlichkeit, denselben Schwankungen, ja gemäß dem gleichzeitigen Verhalten verschiedener Individuen demselben Gegenstande gegenüber, denselben Unvereinbarkeiten ausgesetzt sein lassen? Das wird man nicht wollen — obwohl die Kunsthistoriker bisweilen vorgeben, für ihr Teil mit dieser Konsequenz Ernst zu machen, und es mancher von ihnen als unzulässige Einseitigkeit betrachtet, den vatikanischen Apoll schöner zu nennen als den von Tenea, die Madonnen Raffaels schöner als die Cranachs. Man sträubt sich dagegen das jeweils einzelne, individuelle Gefallen oder Mißfallen mit all seinen Zufälligkeiten und Schwankungen als souveränen Schöpfer von „schön“ und „häßlich“ anzuerkennen. Der ästhetische Genuß an einer Symphonie ist größer, wenn sie dem äußeren Ohre zu Gehör gebracht wird, als wenn man sie durch das Gedächtnis nachträglich dem inneren Ohre wiederholt; aber wer könnte sich daraufhin entschließen, zu sagen, sie sei zuerst schöner gewesen als das zweite Mal? Und doch ist Intensität des Lustgefühls der Gradmesser der Schönheit. Wo ist der Ausweg? Oder gibt es wirklich keinen? Gibt es im Streit der Meinungen z. B. des heutigen Kunstlebens keine Entscheidung, kein Recht und Unrecht?

Der Schwierigkeiten von der Art des eben gebrachten den Schönheitsgrad betreffenden Beispiels wird man sich leicht entledigen. Nicht die Reaktionsweise des Subjektes ist maßgebend, die es auf irgend einem erschwerten Wege oder in ungünstigem Zustande hervorbringt, sondern nur

die, die aus dem Zusammentreffen der besten Darstellungsmittel mit günstigster dispositioneller Verfassung resultiert. Wahrnehmung hat den Vorzug vor Gedächtnis, frische, erholte, geübte Disposition vor ermüdeter, abgestumpfter; empfängliche Stimmung vor Verschlossenheit. Auf solche maximal günstige Bedingungen sowohl der Darstellung des Gegenstandes wie der Verfassung des Subjektes bezieht es sich, wenn man einen Gegenstand nach seinen ästhetischen Eigenschaften taxiert; und dies vorausgesetzt, entfällt bereits ein sehr großer Teil der Widersprüche, weil sich dann eine viel gleichmäßigere Reaktion des einzelnen oder mehrfachen Subjektes ergibt. Der Rest abweichenden Verhaltens aber beruht, könnte man sagen, auf individuellen Eigentümlichkeiten, die keine weitere Beachtung verdienen.

Daß für die ästhetische Beurteilung eines Gegenstandes die eben charakterisierten maximal günstigen Bedingungen vorauszusetzen seien, ist eine vollkommen berechtigte und dabei auch in genügendem Ausmaße erfüllbare Forderung. Von den Verschiedenheiten des Geschmacks und Ähnlichem ist dabei noch nicht die Rede. Es ist auch richtig, daß sich unter dieser Bedingung die Variation des ästhetischen Verhaltens um ein sehr Bedeutendes einschränkt. Aber der Rest, der dann noch übrig bleibt, ist keineswegs so ohne weiteres zu vernachlässigen. Umfaßt er ja doch, von anderem abgesehen, noch alles das, was den Kunstgeschmack verschiedener Zeiten voneinander unterscheidet. Und das ist wahrhaftig nicht wenig, überdies durchaus nicht auf gar zu weite Zeiträume aufgeteilt; man denke z. B. nur an den kurzen und doch so weiten Weg von Thór-

waldsen zu Klinger. Am allerwenigsten aber ist dieser „Rest“ durch den Hinweis auf individuelle Eigentümlichkeiten, etwa subjektive Abweichungen von der „Norm“ u. dgl. zu erklären. Denn da sitzt ja eigentlich erst das Problem. Erstens handelt es sich hier gar nicht um „Individuelles“; nicht nur Individuen, auch ganze Generationen und Zeitalter stehen einander gegenüber. Und zweitens: Alle Gefühlsregungen sind im gleichen Maße subjektiv und eine ist so gut naturgesetzlich wie die andere; an sich betrachtet hat keine einen Vorzug, keine hat, für sich allein, ein Merkmal vor andern voraus, durch das sie zu etwas besserem würde, jede ist die regelrechte Wirkung aus ihren Ursachen und als solche kausal notwendig.

Und damit kommen wir wieder zum Kern der Ausgangsfrage zurück. Ein und derselbe Gegenstand ruft zu verschiedenen Zeiten oder in verschiedenen Individuen verschiedene ästhetische Gefühlsreaktion hervor. Wir behandeln aber diese verschiedenen ästhetischen Reaktionsweisen durchaus nicht als gleichberechtigt, sondern lassen nur eine von ihnen als die gewissermaßen richtige oder normale gelten und zeichnen diese eine dadurch aus, daß wir im allgemeinen auf sie unsere Abschätzung der ästhetischen Eigenschaften des Gegenstandes gründen. Woher nehmen wir das Recht zu dieser Bevorzugung? Wie kommen wir dazu, die eine von den vielen verschiedenen Reaktionsweisen als die richtige zu berücksichtigen, die andern zu vernachlässigen, da doch alle, von den Qualitäts- und Intensitätsunterschieden des Gefühles abgesehen, also

im allgemeinen psychologisch gleich beschaffen sind und alle auf gleich naturgesetzlichem Wege als notwendige Wirkungen aus ihren Ursachen hervorgehen?

Die Praxis beruhigt sich bei dieser Frage in der Regel mit der Bemerkung, daß es die ästhetische Reaktionsweise dessen, der Geschmack besitzt, ist, die in der geschilderten Art bevorzugt zu werden pflegt. Geschmack ist nichts anderes als ein besonders wertvoller Zustand der ästhetischen Dispositionen, und es versteht sich von selbst, daß man sich nach den Äußerungen solcher Dispositionen und nicht nach denen minder wertvoller richtet.

Diese Erklärung kann der Praxis genügen, nicht aber den Anforderungen theoretischen Verständnisses. Denn der Wert der Dispositionen hängt naturgemäß vom Werte ihrer Leistungen ab, im vorliegenden Falle der Gefühlsreaktionen. Wenn also der „Geschmack" wirklich durch seinen besonderen Wert vor andersartigen ästhetischen Dispositionen ausgezeichnet ist, so stammt dieser Wert wieder von einer gewissen Vorzugsstellung, die wir seinen Äußerungen, den ästhetischen Gefühlen dessen, der Geschmack besitzt, anweisen. Und damit stehen wir wieder vor der Ausgangsfrage.

Aber der Faden zur tatsächlichen Lösung läßt sich doch auch an diese vorläufigen Betrachtungen anknüpfen. Der Wertgesichtspunkt führt weiter, und man kann das Problem in drei Teilfragen zerlegen, welche lauten:

1. Entspricht es den Tatsachen, daß wir gewissen ästhetischen Gefühlsäußerungen höheren Wert beilegen als anderen?

2. Wenn ja, welchen?

3. Warum legen wir ihnen höheren Wert bei?

Die ersten zwei Fragen sind leicht und rasch zu beantworten. Der Wertvorzug gewisser ästhetischer Gefühlsäußerungen besteht wirklich, und zwar kommt er denen zu, welche der ästhetischen Norm entsprechen.

Natürlich fordert dies sogleich zu den weiteren Fragen heraus: Was ist das Wesen der ästhetischen Norm? Gibt es überhaupt etwas, das man als ästhetische Norm bezeichnen kann?

Die Antwort auf diese Fragen findet sich am leichtesten, wenn man zunächst jene Gebiete ästhetischer Gegenstände betrachtet, auf denen die Geltung einer ästhetischen Norm am deutlichsten hervortritt: die Gebiete der einfachen Sinnesgegenstände und der einfachsten Raum- und Tongestalten.

Unter den Farben gibt es einzelne, die innerhalb sehr weiter Grenzen stets und allgemein intensivere ästhetische Lust erwecken als andere. Ein sattes, leuchtendes Rot gefällt, ein mattes, schmutziges Gelblichgrün mißfällt. Das bewährt sich so gut wie überall, das ist „Norm“. Ausnahmen sind meist nur scheinbar und rühren daher, daß nicht die Farbe an und für sich, sondern die Farbe in irgend einer Anwendung, die Farbe in einem Komplex betrachtet wird. Die relative Konstanz des ästhetischen Verhaltens liegt aber keineswegs nur bei dem genannten Farbenpaare vor, es läßt sich ganz gut die Gesamtheit aller Farben nach sehr weitgehendem Konsensus verschiedener Subjekte etwa in schöne, minder schöne, gleichgültige und häßliche aufteilen, immer natür-

lich vorausgesetzt, daß die Farben für sich, nicht in bezug auf irgend eine Verwendung oder Verbindung betrachtet werden. Ganz ähnliches ist von Tongestalten zu sagen; die herkömmliche Scheidung von Konsonanzen und Dissonanzen beruht zum Teile darauf. Geradeso wird auch die Figur eines regelmäßigen Sechseckes einem jeden besser gefallen als die eines unregelmäßigen, ein symmetrisch gebauter Stern besser als ein Quadrat, usw.*) Derartige Beispiele ließen sich häufen.

An ihnen allen sehen wir, daß das den Gegenständen solcher Art zugewendete ästhetische Verhalten innerhalb sehr weiter Grenzen konstant ist, daß ein und derselbe Gegenstand überall und stets im großen und ganzen gleiche Gefühlsreaktion hervorruft. Wir sagen deshalb, es bewährt sich an ihnen eine ästhetische Norm, und meinen damit die erfahrungsgemäße Gleichartigkeit des jedem einzelnen von ihnen zugewendeten ästhetischen Verhaltens. Einen einzelnen Fall ästhetischen Verhaltens nennen wir normgemäß, wenn er so beschaffen ist, wie sonst im allgemeinen das ästhetische Verhalten an dem vorliegenden Gegenstande; weicht es

*) Konrad Lange (a. a. O. Bd. I S. 269, 318) streitet unter Anführung einer Menge Tatsachen heftig gegen die Behauptung, daß es auch nur bei den genannten Gegenständen ein ästhetisches Normalverhalten gäbe und verbindet damit eine Polemik gegen Fechners experimentelle Ästhetik. Seine Beispiele sind jedoch deshalb nicht beweiskräftig, weil in ihnen nicht der Gegenstand, auf den es ankommt, für sich allein, sondern ein Komplex, in welchem er enthalten ist, betrachtet wird. —

von diesem ab, so nennen wir es abnorm. Das Bestehen der Norm, d. h. also, das Bestehen der Tatsache, daß ein und derselbe Gegenstand im allgemeinen gleiches ästhetisches Verhalten hervorruft, hat nach dem Satze „gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen" seinen Grund ersichtlich in der Gleichartigkeit der psychischen Organisation verschiedener Subjekte.

Dies alles gilt freilich zunächst nur für die betrachteten einfachen Gegenstände, an denen sich die Norm so unverkennbar deutlich ausspricht. An komplizierteren Gegenständen, zumal an den Werken der schönen Künste, ist von dem Walten einer solchen Norm vorerst nicht viel zu merken. Und doch, die Wurzel des Bestehens der Norm dort, wo wir ihren Bestand bereits anerkannt haben, ist eine derartige, daß man erwarten darf, ihre Wirkung müsse sich auch über den engen Bezirk hinaus bemerkbar machen. Eine Gleichartigkeit der psychischen Organisation der Subjekte besteht natürlich nichts weniger als bis ins einzelne und letzte, gerade so wenig als es jemals eine derartige Gleichartigkeit der physischen Organisation gibt. Aber gerade so gut, wie trotz der Besonderheiten im einzelnen die physische Beschaffenheit und Funktionsweise aller Menschen in der Hauptsache doch die gleiche ist, geradeso gibt es auch einen allgemein menschlichen Grundstock in ihrer psychischen Organisation; und dieser Grundstock, der Gegenstand der normalen Psychologie, ist für das Individuum zumeist von im ganzen weitaus größerer bestimmender Bedeutung, als seine individuellen Besonderheiten, und zwar nicht nur für sein intellektuelles, sondern

auch für sein emotionales Leben. Man darf daher von vornherein anzunehmen geneigt sein, daß auch im höheren ästhetischen Verhalten wenigstens bis zu gewissem Grade gleiche Ursachen in verschiedenen Subjekten zur Geltung kommen und daß die daraus resultierende ästhetische Norm nur durch die Folgen der überaus großen Komplikation des Geschehens zum Teil verdeckt ist.

Bei näherer Betrachtung ergibt sich, daß die Dinge in der Tat so liegen. Die scheinbar regellose Mannigfaltigkeit der ästhetischen Wirkung eines und desselben Gegenstandes besteht in so weitem Umfange nur für eine kritiklose Beobachtung, die die Ereignisse in Bausch und Bogen nimmt und miteinander vergleicht, ohne das auszuschalten oder sonst wie angemessen zu berücksichtigen, was abseits von der Sache liegt, auf die es ankommt. Bei solchem Beobachtungsverfahren würde auch das physische Naturgeschehen in erstaunlichem Maße als regelloses Chaos erscheinen. Man braucht um dies zu belegen nicht an das krasse Beispiel der Wettervorgänge zu erinnern; jeder praktische Experimentator weiß, wie oft es ihm auch auf Gebieten, deren Theorie die heutige Physik vollkommen beherrscht, passiert, daß er, trotz schulgerechter Einstellung der theoriegemäßen Versuchsbedingungen von einem aller Theorie hohnsprechenden Versuchsergebnis überrascht wird, einfach deshalb, weil die Wirklichkeit viel komplizierter ist als die Theorie und leicht „störende“ Einflüsse zur Geltung kommen läßt, die ihm entgangen waren.

Solcher die Hauptsache verhüllender störender Ein-

flüsse gibt es auch auf dem Gebiete des psychischen Geschehens, speziell der ästhetischen Wirkung, die Menge, und wenn man sie als das in Anschlag bringt, was sie sind, so zeigt sich nicht nur das Selbstverständliche, daß auch hier gleiche Ursachen gleiche Wirkungen haben, nicht nur, daß auch hier tatsächlich gleiche Ursachen, nämlich gleiche subjektive Bedingungen in weitem Ausmaße bei verschiedenen Individuen vorliegen, sondern auch, welche von den allenfalls verschiedenen subjektiven Bedingungen mitsamt dem aus ihnen resultierenden ästhetischen Verhalten in Anbetracht dessen, worauf es ankommt, als das Normgemäße aufzufassen sind.

Dies wird sich sofort erkennen lassen, sobald das Wesen der gangbarsten „störenden Einflüsse" zur Betrachtung vorliegt.

Vor allem muß hier jener häufigen Fälle gedacht werden, die nur äußerlich als ästhetisches Verhalten auftreten und es in Wahrheit gar nicht sind. Sie kommen bei der Untersuchung der Frage nach der ästhetischen Norm überhaupt nur dadurch in Betracht, daß sie von vornherein auszuschalten sind. So entfällt bereits ein großer Teil der widerspänstigen Tatsachen. Denn diese Fälle sind einerseits mehrfacher Art, andererseits in ihrem Verlauf durch die verschiedensten außerästhetischen Momente bestimmt.

Sie näher zu kennzeichnen, sei vorerst daran erinnert, daß das Tatsachenmaterial, nämlich die konkreten Fälle ästhetischen Verhaltens, der Untersuchung zumeist nicht

direkt sondern nur in den Äußerungen der Subjekte vorliegt. Wenn nun ein Subjekt sagt „dieser Gegenstand ist schön“, oder „dieser Gegenstand gefällt mir“, so kann diese Äußerung insoferne irreführend sein, als sie durchaus nicht auf einem ihr entsprechenden ästhetischen Gefühle zu beruhen braucht. Der Betreffende tut wohl so, als ob er das ästhetische Gefühl hätte, hat es aber in Wahrheit vielleicht gar nicht. Das wird freilich nur in den allerseltensten Fällen beabsichtigte Täuschung sein, es gibt genug andere Umstände, die dazu führen. Entweder ist das Subjekt von dem Gegenstande gefühlsmäßig überhaupt nicht affiziert und glaubt nur es zu sein, etwa auf die Autorität anderer hin, die es zu sein vorgeben, oder weil er selbst zu anderer Zeit das ästhetische Gefühl erlebte. Das ist der Fall der geurteilten oder erurteilten Schönheit im Gegensatz zur gefühlten („empfundenen“). Oder es erlebt bei dem Gegenstande wirklich ein Gefühl, aber dieses Gefühl ist kein ästhetisches, sondern ein anderes, etwa ein ethisches, vielleicht auch nicht einmal von der Vorstellung des Gegenstandes kausal hervorgerufen, sondern von anderwärts irrig auf ihn übertragen, oder auch dem Subjekte von einem anderen, von den Umständen aufsuggeriert. Alle diese verschiedenen Möglichkeiten, deren jede ihre besondere hochinteressante Psychologie hat, sind im Leben tausendmal verwirklicht und bilden ebensoviele unmaßgebliche, deshalb auszuschaltende Instanzen, im Gegensatze zu den einzig in Betracht kommenden Fällen, in denen das ästhetische Gefühl

tatsächlich aktualisiert, und zwar geradezu als kausale Wirkung der Gegenstandsvorstellung aktualisiert ist.

Aber auch diese eigentlichen Fälle ästhetischen Verhaltens, die Fälle „gegenständlich begründeten", also gewissermaßen „evidenten" ästhetischen Fühlens, Fälle, die sich als solche in der inneren Wahrnehmung sehr wohl erkennen lassen, auch diese zwingen, wenn sie einmal einem und demselben äußeren Gegenstande gegenüber verschieden ausfallen, noch keineswegs ohne weiteres dazu, einen unvereinbaren Widerspruch zu konstatieren.

Denn für den Ausfall des ästhetischen Gefühles ist zunächst nicht der äußere Gegenstand (das Gemälde, die Statue) maßgebend sondern die Vorstellung, die er im Subjekte hervorgerufen hat. Sind die Gefühle, mit denen verschiedene Subjekte auf das gleiche Objekt ästhetisch reagieren, verschieden, so kann das daran liegen, daß bereits die Vorstellungen von ihm verschieden sind. Solche Verschiedenheiten des Vorstellungsbestandes sind unter Umständen schon in der Funktion des aufnehmenden Sinnesorganes bedingt. Man denke an Farbenblindheit, Myopie, oder andererseits an perspektivische Verzerrung. Aber sie haben natürlich weitaus größeren Spielraum und dementsprechend mehr Bedeutung, wo, wie zu allermeist, die Vorstellung des ästhetischen Gegenstandes erst durch ausgedehnte Aktivität des Subjektes zustande kommt, indem die Sinnesdaten nur den äußeren Anstoß geben und Gestaltbildung, Phantasie des Intellekts wie des Gemüts Assoziation und Verständnis die Hauptsache zu leisten haben. Diese subjektiven Faktoren sind je nach dem

individuellen Wollen und Können bekanntlich variabel, und so kommt es, daß ein und derselbe dem ästhetischen Genusse dargebotene Gegenstand zu verschiedenen Malen verschiedene Vorstellungserlebnisse und, da diese die Gefühlsvoraussetzung sind, auch verschiedene ästhetische Gefühle auslöst. Es ist nicht jedermanns Sache, die komplizierten Tongestalten einer Bach'schen Fuge aufzufassen, vielen mangelt die musikalische Bildung dazu, die Fähigkeit des rechten Auseinanderhaltens und Vereinigens der durcheinander klingenden Töne zu den vom Tondichter gemeinten Melodien, sie hören ein wüstes Tongewirr, an dem sie keinen Genuß haben können, während der Musikverständige bei demselben Tonstück in Entzücken gerät. Das ist dann aber natürlich keine Instanz für Regellosigkeit des ästhetischen Verhaltens. Ebensowenig kann es als solche gelten, wenn über Klingers „Beethoven" entgegengesetzte Urteile laut werden. Was die einen vor diesem Werke in andächtige Bewunderung versenkt, das sehen die andern an ihm nicht, weil das leibliche Auge nicht dazu ausreicht; und was diesen das ästhetische Verhalten am meisten stört, die bekannten banalen Gedanken, die kommen jenen bei der Betrachtung des Werkes gar nicht in den Sinn. Wenn es dagegen einem Verständigen gelingt, einen von den Schwerfälligen auf das zu bringen, was der Künstler mit seinem Werke zeigen wollte, ihm gleichsam die Augen zu öffnen, so wird auch er des Genusses teilhaftig.

Es läßt sich natürlich mit einigen Beispielen nicht beweisen — aber, wer in seinen ästhetischen Erfahrungen

das Augenmerk darauf zu richten sich gewöhnt, wird es bestätigen, daß sich selbst innerhalb sehr weiter Kultur- und Lebenskreise, ja selbst über tiefgehende Einschnitte der Entwicklung hinweg weitaus die meisten Fälle ästhetischen Dissenses dadurch erklären, daß das Objekt verschieden in der Vorstellung aufgefaßt wurde, daß es sich im Phantasiespiel des Subjekts verschieden ausgestaltete, demnach dem Fühlen schon verschiedene Voraussetzungen darbot.

Die Behauptung, gleiche Vorstellungen erregen innerhalb annähernd gleicher Lebenssphären im allgemeinen und durchschnittlich die gleiche Gefühlsreaktion, besteht also zu Recht, es hat einen guten Sinn, von normalem Gefühlsverhalten zu sprechen. Und auf dieses normale Gefühlsverhalten gründet sich die ästhetische Norm.

Aber, wie sich bereits gezeigt hat, nicht darauf allein. Nicht nur normales d. h. dem allgemeinen Durchschnitt entsprechendes Gefühlsverhalten ist vorausgesetzt, wenn das Objekt „richtige" ästhetische Würdigung erfahren soll, auch die Mitwirkung der subjektiven Faktoren, welchen die Ausgestaltung der Sinnesdaten zur vollen Vorstellung des ästhetischen Gegenstandes obliegt, der ganze psychische Prozeß, der von jenen zu dieser führt, muß normal verlaufen, d. h. so, wie er nach den jeweils im allgemeinen bestehenden Lebensumständen und nach den Gesetzen der normalen Psychologie verlaufen muß. Ein Kunstwerk, das so beschaffen ist, daß es, um verstanden und genossen zu werden, vom Subjekte abnormen Gedanken- und Gefühlsablauf erfordert, entspricht nicht den Normen der Ästhetik.

Warum, was hier unter „Lebensumständen“ verstanden ist, mit zur Geltung kommt, ist unschwer einleuchtend zu machen. Die Lebensumstände, die Lebensformen, die Kultur- und Zivilisationserscheinungen, das Milieu, die Welt, in der das Subjekt sich entwickelt hat und lebt, bestimmen Inhalt und Richtung seiner Gedanken, seiner Assoziationsdispositionen, seiner Phantasie, sogar auch seine Gefühlshaltung, besonders was die Wertgefühle anbelangt. Es ist daher natürlich, daß die spezielle Ausgestaltung der vollen Endvorstellung des ästhetischen Gegenstandes, wie sie als Ergebnis des durch die Sinnesdaten angeregten psychischen Prozesses zustande kommt, vom allgemeinen Inhalte der umgebenden Welt abhängt. Mit der Entwicklung, den Veränderungen und Umgestaltungen, die sich im Laufe der Zeiten an der umgebenden Welt vollziehen, ändert sich auch Inhalt und Bedeutung eines und desselben Gegenstandes für den Menschen, ändert sich, was er in einem und demselben Gegenstande sieht, und auch zur selben Zeit gilt dies für die verschiedenen Kultur- und Lebenskreise. Denn von der Umgebung, in der man aufgewachsen ist und lebt, hängt es ab, was für Gedanken, Vorstellungen usw. ein bestimmter Gegenstand wachruft.

Die Tatsache des Bestehens einer ästhetischen Norm gründet sich demnach auf zweierlei. Erstens auf die Tatsache, daß es trotz der individuellen Besonderheiten allgemeine Gesetze des psychischen Lebens gibt; und zweitens darauf, daß, wiederum trotz individueller Besonderheiten, die umgebende Welt innerhalb gewisser

(zeitlicher, räumlicher, kultureller) Grenzen doch für alle Menschen im großen und ganzen die gleiche ist. Soweit es eine normale Psychologie gibt, und soweit die umgebende Welt für die große Mehrheit der Individuen eines Kreises die gleiche ist, soweit gibt es ästhetische Norm. Soweit aber die Gesetze der normalen Psychologie sich ändern, soweit ferner die umgebende Welt nach Zeit, Ort und Kulturgemeinschaft verschieden ist, so weit ist auch die ästhetische Norm variabel.

Abnormes ästhetisches Verhalten muß eintreten, wenn sich das psychische Leben des Subjektes in für den vorliegenden Fall maßgebenden Punkten nach abnormen Gesetzen vollzieht, oder wenn es unter dem Einfluß abnormer Umgebung, abnormer Daseinsbedingungen steht und gestanden hat, die seinen Assoziationen, seiner Phantasie usw. besondere Richtung geben.

Wenn es nun, der Natur und dem Ursprung der ästhetischen Normen gemäß, nicht eine einzige, für alle Zeiten und alle Völker gültige Norm, sondern, selbst zu gleichen Zeiten, mehrere voneinander verschiedene gibt, so entsteht die Frage: Läßt sich auch noch unter diesen Normen eine Rangordnung festlegen, läßt sich etwa im Konfliktsfalle entscheiden, welche die höhere, welche die niederere Norm ist? Die Frage ist mit Ja zu beantworten. Die umfassendere Norm, die Norm, die auf einen weiteren Umfang von Gegenständen anwendbar ist, die Norm, die einem größeren Kreise von Individuen zugehört, ist die höhere.

Das Prinzip des größeren Umfanges hat aber neben

dieser zunächst offenbaren noch eine tiefere Bedeutung, in der es einen Einwand beseitigt, der leicht gegen die Zurückführung der Norm auf (relative) Allgemeinheit erhoben werden kann.

Es ist eine alltägliche Erfahrung, daß die Schönheiten der hohen Kunst nur einer verhältnismäßig kleinen Minderzahl von Individuen zugänglich sind, daß die große Menge oft gerade den Werken verständnislos und ablehnend gegenüber steht, die zu den erhabensten zählen, und sein Vergnügen am Unbedeutenden, Schlichten, um nicht zu sagen Schlechten, sucht. Nicht sein Geschmack und sein Urteil gilt in Kunstfragen als maßgebend, sondern die Wenigen sind es, auf die man hier besonders hört. Das steht in Widerspruch mit der Behauptung, daß die Norm durch die Allgemeinheit bestimmt wird. Aber doch nur scheinbar.

Denn der Kunstkenner, der Mann mit dem feinen gebildeten Geschmack, stellt, obwohl gleichsam ein Fremder in der großen Menge, genau genommen doch nichts anderes dar, als die Verkörperung einer höheren Potenz von ästhetischen Dipositionen, die allgemein gegeben sind. Der ästhetische Genuß an einem musikalischen Kunstwerke strengen Stils, der den meisten versagt ist, verlangt vom Zuhörer auch nichts anderes, als was das Vergnügen an leichter Musik voraussetzt: klare Auffassung der Tongestalten und Einfühlung. Es sind der Art nach die gleichen Dispositionen, die gleichen subjektiven Leistungen, welche hier und dort zur Geltung kommen. Aber er verlangt schwierigere Leistungen dieser Art,

Leistungen, die nur besonders geschulten Dispositionen möglich sind. Diese besondere Schulung fehlt der großen Menge allerdings, aber sie liegt wenigstens der Möglichkeit nach in jedem einzelnen Individuum; sie ist nur eine Steigerung, eine weitere Entwicklung der bereits allgemein vorhandenen Fähigkeiten und Betätigungen, eine Weiterentwicklung mit Beibehaltung der Richtung. Der geläuterte, gebildete Geschmack des Kunstverständigen darf also nicht als etwas der Allgemeinheit fremdes aufgefaßt werden, er ist identisch mit den psychologisch normalen, allgemeinen subjektiven Bedingungen des ästhetischen Genusses, seine Äußerungen wachsen auf demselben Boden, aus denselben Wurzeln, wie die andern, er ist nur dadurch ausgezeichnet, daß in ihm die sonst allgemeinen Dispositionen in besonderer Steigerung und besonders konsequenter, allseitiger Durchbildung enthalten sind.

Daß unter solchen Umständen der gebildete Geschmack, obwohl weniger verbreitet als der ungebildete, nicht nur nicht als abnorm, sondern diesem gegenüber geradezu als maßgebend gilt, ist, nachdem er gleichsam das Kristallisationsprodukt aus den allgemeinen subjektiven Bedingungen darstellt, vollkommen begreiflich. Überdies bewährt er sich auch in gewissem Sinne, nämlich betreffs der Gegenstände, als der umfassendere; denn die gesteigerte Disposition enthält die gleichartigen Dispositionen geringerer Leistungsfähigkeit in sich, wer Schwieriges vollbringt, vermag umsomehr auch Leichteres zu leisten. Der „geschulte“ Geschmack ist demnach gleichsam Steigerung

und Ausdehnung der auch sonst allgemein vorhandenen normalen ästhetischen Dispositionen auf einen größeren Umfang von ihnen angemessenen ästhetischen Gegenständen. Der „geläuterte“ Geschmack läßt sämtliche ästhetische Dispositionen, insbesondere aber die, von denen die subjektive Ergänzung des objektiv Gebotenen zur vollen Gegenstandsvorstellung abhängt, in richtigem Verhältnis zueinander zu Worte kommen, wobei sich die Richtigkeit nach den Tatsachenverhältnissen der umgebenden Welt bestimmt, wohl mit besonderer Berücksichtigung der Welt höher und höchst gewerteter Lebenshaltung. —

Die Charakteristik eines Falles von Schönheit als normgemäß fällt in der Hauptsache mit der zusammen, die im Ausdrucke „objektive Schönheit“ gemeint ist oder vernünftigerweise gemeint sein kann. Strenge genommen ist dieser Ausdruck freilich sinnlos; denn Schönheit ist, wie wir sahen, ihrer Natur nach etwas Außergegenständliches, Nichtobjektives. Bezeichnet man sie gegebenenfalles trotzdem als objektiv, so soll damit betont sein, daß ein Tatbestand „wahrhaftiger“, „wirklicher“ Schönheit vorliegt, ein Tatbestand, dem gegenüber man ein Recht hat, von Schönheit zu sprechen, der in seiner Geltung gleichsam dem Streit der Meinungen entzogen und erhaben ist über individuelle Subjektivitäten, der als Tatbestand von Schönheit normalerweise anerkannt werden muß. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn das (lustvolle) ästhetische Verhalten aus normalen subjektiven Bedingungen entspringt und sich nach normalen psychischen

Prozessen entwickelt, also wenn der vorliegende Gegenstand so beschaffen ist, daß er in dieser Art zu wirken vermag, d. h. wenn er den ästhetischen Normen entspricht. Der gute Geschmack erkennt, was wirklich und in Wahrheit schön ist, für ihn gilt als schön nur die objektive Schönheit.

Die ästhetische Norm ist nicht nur Maß des Geschmacks, auch der ästhetische Wert bestimmt sich nach ihr.

Ästhetischer Wert ist zunächst der Wert des ästhetischen Verhaltens, des ästhetischen Genusses selber; dann aber auch der Wert eines jeden Wertobjektes, das zum ästhetischen Verhalten in Beziehung steht, sofern er sich auf Grund dieser Beziehung vom Werte desselben ableitet.

Für gewöhnlich denkt man unter dem Träger ästhetischen Wertes vor allem den ästhetischen Gegenstand, den Gegenstand, der das ästhetische Gefühl erregt, auf den es sich bezieht. Und dieser Gegenstand ist in der Tat ein Träger ästhetischen Wertes. Aber sein Wert ist kein unmittelbarer, ursprünglicher, er wurzelt nicht in dem ästhetischen Gegenstande selber sondern in dem Werte des ästhetischen Genusses, den dieser vermittelt, er ist also ein abgeleiteter Wert, wenn er auch dem Subjekte nicht immer als solcher zu Bewußtsein kommt.

Der ästhetische Gegenstand ist sonach Gegenstand von zweierlei Gefühlen: des ästhetischen Gefühles, welches identisch ist mit dem ästhetischen Genusse, und des Wertgefühles, auf Grund dessen wir seines Wertes inne werden. Die beiden sind durchaus nicht ein und das-

selbe.*) Jenes ist Vorstellungs-, dieses Urteilsgefühl;**) jenes ist das Gefühl der Lust, welches wir beim Schauen (anschaulichen Vorstellen) des schönen Gegenstandes haben, dieses ist das Gefühl der Befriedigung, das sich in uns bei dem Gedanken der Existenz des schönen Gegenstandes, der uns Quelle der Lust ist, regt, der Gegenstand ist uns wert, weil er uns ästhetisches Vergnügen bietet.***)

Daß er uns aus diesem Grunde wert sein kann, kommt daher, daß uns das ästhetische Vergnügen selbst ein Wertgegenstand ist. Das ästhetische Vergnügen, seinem Wesen nach ein Lustgefühl, wird wertgehalten, d. h. der Gedanke an seine Verwirklichung erweckt neuerlich ein Lust-(das Wert-)gefühl, und es wird so auch zu einem Gegenstande des Begehrens.

Als Wertobjekt kann auch der ästhetische Gegenstand selbst Gegenstand des Begehrens sein und ist es auch tatsächlich bei den alltäglichsten Gelegenheiten. Man verlangt nach Schönem, nach ästhetisch Befriedigendem; man sucht den Anblick schöner Landschaften, man wünscht ein Bild zu besitzen. Dies alles steht natürlich

*) Vgl. S. 73 f.

**) Vgl. darüber des näheren des Verfassers Artikel „Wert und Schönheit", Archiv f. system. Philosophie, VIII. S. 164 ff.

***) An dieser Stelle ließe sich durch Auseinanderhalten des transzendenten und immanenten Gegenstandes der Darstellung größere Schärfe verleihen. Das Wertgefühl ist nämlich zunächst auf den transzendenten Gegenstand gerichtet, während das ästhetische Gefühl zunächst dem immanenten zugewendet ist. Erst in zweiter Linie erstreckt sich jedes der beiden Gefühle auch auf den andersartigen Gegenstand. —

nicht in Widerspruch mit der längst erkannten und oft betonten Uninteressiertheit des ästhetischen Verhaltens. Das ästhetische Verhalten ist und bleibt lustvolles Schauen und hat als solches mit dem Begehren nichts gemein. Aber weil es eben lustvolles Schauen ist, wird der Gegenstand, der es anregt, wertgehalten und daher gelegentlich begehrt. Dieses Begehren ist dann natürlich, geradeso wie das Wertgefühl, etwas anderes als das ästhetische Verhalten; es läuft nur neben ihm und in seiner Folge ab.

Die Wertübertragung, welche vom Werte des ästhetischen Genießens ihren Ausgang nimmt, macht jedoch beim ästhetischen Gegenstande keineswegs halt, sondern erstreckt sich weiter auf alles was zum ästhetischen Genuß in vermittelnder Beziehung steht, natürlich umso schwächer, je entfernter diese Beziehung ist. So kommt den verschiedensten Tätigkeiten, vom schöpferischen Akte des Künstlers bis zum Handlangerdienst des letzten mitwirkenden Gehilfen, natürlich jedem je nach Verhältnis, ästhetischer Wert zu, ebenso auch den dazu erforderlichen Dispositionen, Anlagen, Fertigkeiten usw.; desgleichen einer Menge gesellschaftlicher Einrichtungen und vielem anderen.

Allem aber kommt positiver Wert nur dann zu, wenn das Ästhetische, zu dem es in Beziehung steht, ein positives (wohlgefälliges), nicht negatives (mißfälliges) ist. Ist es zudem noch ein normgemäßes, so kann man von objektivem ästhetischen Werte sprechen. Mit der Intensität des ästhetischen Gefallens wächst der Wert, ohne daß

man gerade völlige Proportionalität wird nachweisen können. Wird das ästhetische Verhalten unlustbetont, so kehrt sich auch der Wert in Unwert und es bleibt wohl auch von dem ethischen Werte,*) der dem Ästhetischen im allgemeinen anhaftet, nicht mehr viel übrig. —

Auch die Angelegenheit des Stiles steht mit der ästhetischen Norm in einigem Zusammenhange.

Der Terminus „Stil“ diente ursprünglich und dient in der Sprache des gewöhnlichen Lebens auch heute noch zur Bezeichnung einer handgreiflichen Tatsache, die auf ästhetischem Gebiete eine auffallende Rolle spielt. Die Theorie hat sich jedoch seiner vielfach für ihre Interessen bemächtigt und ihm die verschiedensten, meist verallgemeinernde, oft recht abstrakte Deutungen gegeben. Hier soll es sich nicht darum handeln diesen Deutungen, sondern nur den Erfahrungstatsachen nachzugehen, denen der Stilbegriff Rechnung zu tragen hat.

Diese Erfahrungstatsachen finden sich ausschließlich im Gebiete der künstlichen Erzeugnisse des Menschen. Naturdingen gegenüber spricht man, auch wenn sie noch so sehr Gegenstand ästhetischer Betrachtung sind, von Stil nur in unverkennbar übertragenem Sinne. Dagegen sind die Tatsachen, bei denen der Ausdruck direkte Anwendung findet, leicht aufzuzeigen.

Wie sehr sie zutage liegen, sei an konkreten Beispielen nachgewiesen. Zwei architektonische Kunstwerke,

*) Vgl. darüber nächstes Kapitel.

etwa eine romanische und eine gotische Kirche, können einander in allen wesentlichen Stücken, wie Grundriß, Größe und Höhe, Baumaterial, Anordnung der Portale und Fenster usw. gleichen, und doch so verschieden aussehen, daß jedes von ihnen irgend welchen anderen Bauwerken, auch wenn es mit diesen im übrigen nach allen den genannten Stücken vielleicht gar nichts gemein hat, ästhetisch verwandter erscheint. Was hier die Verwandtschaft, dort die Verschiedenheit begründet, das kommt auf Rechnung der Tatsache, die wir mit dem Ausdruck Stil zu treffen wünschen.

Nun ist es freilich das Nächstliegende, die fraglichen Verschiedenheiten und Verwandtschaften auf Verschiedenheit und Gleichheit der beiderseits vertretenen architektonischen Formelemente zurückzuführen. Die Teilgestalten, die das eine, und die das andere Bauwerk aufweist, sind verschieden, und es ist handgreiflich, daß sie in ihrer Totalität die Verschiedenheit des Eindrucks bedingen. Man sieht hier Vollmauern, Rundbogen und Kuppeln, dort Spitzbogen und Strebepfeiler, eine weitere Erklärung scheint überflüssig.

Selbstverständlich trifft dieser Hinweis auf die Verschiedenheit der Formelemente den Grund der Verschiedenheit des Anblicks, den die beiden Bauwerke gewähren, wirklich. Aber unter dem Gesichtspunkte des „Stiles“ ist er tiefer zu erfassen.

Denn das, was wir natürlicherweise unter dem Ausdruck Stil zu verstehen haben, ist keineswegs identisch mit jenen Formelementen, sei es nun, daß sie als abstrakte

Form oder als Geformtes gedacht werden. Der gotische Stil ist nicht identisch mit Spitzbogen und Strebepfeilern; sie sind etwa seine Merkmale, sind selbst noch Träger des Stiles, der Stil an und für sich ist aber etwas anderes.

Der Stil eines Gegenstandes ist seine (formale, dann auch gehaltliche) Beschaffenheit, aufgefaßt als bedingt durch die Beschaffenheit der Faktoren, die an seiner Hervorbringung wesentlich teil haben.

Zur näheren Erläuterung diene folgendes. Es gilt natürlich für j e d e n Gegenstand, daß er eine Beschaffenheit hat und daß sie durch die der Faktoren, welche ihn hervorgebracht haben, bedingt ist. Daraus folgt jedoch nicht, daß die allfällige Bezeichnung eines Gegenstandes als „stillos" unsinnig wäre oder die vorliegende Definition ad absurdum führte. Denn nicht alle Gegenstände sind in gleichem Maße dazu geeignet, dem Beschauer dieses Bedingtsein ihrer Beschaffenheit zur Anschauung zu bringen. Je mehr sie es sind, desto stilvoller erscheinen sie. Sind sie aber im Gegenteile so beschaffen, daß das Subjekt bei ihrer Anschauung normaler Weise nicht dazu kommen kann, ihre Beschaffenheit als durch die der Produktionsfaktoren bedingt aufzufassen, oder gar einen Widerspruch zwischen diesen und jener verspürt, so liegt der Fall des „Stillosen" vor.

Als Faktoren, die an der Hervorbringung eines ästhetischen Gegenstandes wesentlich teil haben, sind im allgemeinen besonders zwei zu denken: Zunächst die psychische Persönlichkeit seines Schöpfers, und dann das physische Material der Ausführung.

Daß sich die Eigenart des Geistes in seinen Werken ausprägt, bedarf keines weitläufigen Nachweises. Es gilt dies von den einfachsten Ausdrucksbewegungen an, für physische, für physisch-psychische, bis zu den höchsten, rein psychischen Leistungen. Die Handschrift gilt gewiß mit Recht als abhängig von der psychischen Verfassung, dem Charakter des Schreibers, wenn auch die Graphologie von heute mit ihren Lehren im einzelnen nicht ernst zu nehmen ist; und die Wandlungen, welche die Schriftformen im Laufe der Jahrhunderte zeigen, wurzeln gewiß zum Teil in den Wandlungen, welche der Menschengeist, der durchschnittliche Volkscharakter, in diesen Zeiten durchgemacht hat. Die Arbeitsrhythmen, die Tänze der Natur- und älteren Kulturvölker spiegeln deren Seele wieder. Gar wenn sich der Geist in freier, rein psychischer Schöpfung betätigt, dann drückt er seinem Werk den Stempel seiner Art am klarsten auf. Darum sind Kunstwerke, die Schöpfungen der Phantasie, als Ausdruck und Darstellung der Künstlerseele zu verstehen; darum ist auch die Kunst eines Volkes, eines Zeitalters eine ihrer wichtigsten Charakteristiken. Mit der Geistesart der Völker ändert sich ihre Kunst und zeitigt so die Reihe der verschiedenen Stile. Und wie anderwärts, wo es sich um Übersicht, Einteilung und Namengebung handelt, so werden auch hier aus der Mannigfaltigkeit der Ergebnisse die charakteristischen Erscheinungen durch eigene Bezeichnung herausgehoben und mit den zunächst ähnlichen zu Typen zusammengefaßt. So kommt es von dieser Seite her zur Aufstellung der einzelnen besonderen Stilarten.

So formt sich alles, was eine Zeit, ein Volk durch seine Phantasie hervorbringt, von selbst nach dem Stile, der ihm eben eignet, und nur selten durchbricht eine kräftig-originelle Individualität die Schranken, sich als das Kind seiner Zeit, seines Volkes verleugnend. Wohl aber lassen diese Schranken dem einzelnen Künstler Raum genug, was in ihm Eigenartiges lebt zur Geltung zu bringen und sich seinen individuellen Stil zu schaffen. Alles, was seine Phantasie erzeugt, trägt das Gepräge seines Geistes, läßt die Eigenart seines persönlichen Stiles erkennen. Selbst Formen, die von der Natur vorgegeben sind, erhalten, wenn er sie, ohne gerade auf strikte Nachahmung aus zu sein, reproduziert, dies eigene Gepräge; indem sie durch das Medium des Menschengeistes gehen, werden sie stilisiert, wobei je nach Umständen der größere Anteil vom Einflusse der Volksseele oder von dem der Einzelseele herrühren kann.

Der zweite wesentliche Produktionsfaktor, das Material, aus welchem das Kunstwerk hergestellt ist, bewährt seine stilbildende Bedeutung, d. i. seinen Einfluß auf die Gestaltung, am deutlichsten in der Architektur. Wird Holz als Baumaterial verwendet, so ergeben sich naturgemäß andere architektonische Formen als durch Stein oder Eisen. Das bewährt sich im großen wie im kleinen und ist durch die Kunstgeschichte im weitesten Umfange nachgewiesen. Analoges gilt aber auch für die anderen Künste. Die verschiedenen Techniken des Malens und Zeichnens sind ebensoviele verschiedene Stilarten. Sogar in der Poesie und in der Musik ist es noch zu verfolgen. Wort-

schatz und Versform kommen in diesem Sinne zur Geltung, und der je nach dem Musikinstrumente, auf welches ein Tonstück berechnet ist, charakteristisch verschiedene Tonsatz gehört ebenfalls hierher.

Stilarten und Stilisierungsformen führen, wenn sie einmal geschaffen sind, gleichsam ein von ihrer Quelle, der psychischen Verfassung des schöpferischen Subjektes sowie den Bedingungen des Materiales, bis zu gewissem Grade unabhängiges Dasein. Sie treten dann auch auf, ohne aus ihren natürlichen Wurzeln hervorzuwachsen, weil diese schon gar nicht vorhanden sind, mehr oder weniger äußerlich reproduziert. Solche Nachahmung und Wiederverwendung fremder Stilgattungen wird künstlerisch umso befriedigender ausfallen, je besser es der Nachahmer versteht, sich in die Geistesart dessen einzufühlen, der den Stil ursprünglich geschaffen hat, so daß er ihn gleichsam aus sich neu erzeugt. Denn Seelenausdruck, als was der Stil zum Teil ja zu verstehen ist, läßt sich am sichersten nur so nachahmen. Je weniger das geschieht, je äußerlicher die Nachahmung sich vollzieht, desto mehr wird das Ergebnis im einzelnen dem wirklichen, lebendig aus seiner natürlichen Quelle hervorgegangenen Original unähnlich werden, desto unharmonischer wird es im Zusammenstimmen seiner Teile, daher auch desto äußerlicher erscheinen und zur M a n i e r herabsinken.

Hier ist auch der Punkt, an dem der Zusammenhang des Stils mit der ästhetischen Norm am deutlichsten ersichtlich wird. Ästhetische Norm ist im Grunde Norm des Psychischen. Die Stilgestaltung quillt aus dem Psy-

chischen. Sie ist daher in ihrer Beschaffenheit kausal bedingt durch das Psychische, sie ist der Willkür entzogen und an eine Norm gebunden, die der des Psychischen entspricht. Weicht sie dennoch einmal willkürlich davon ab, so merkt es der kundige Beschauer vermöge seiner Erfahrung dem Ergebnis sofort intuitiv an, daß es nicht auf normale Weise aus einem normalen Seelenleben hervorgegangen sein kann, es läßt keine zwanglose Einfühlung in einen normgemäßen Seelenzustand zu, es ist normwidrig, stillos, unschön. Das einfachste Beispiel dazu ist die Vermengung verschiedener Stilarten. Je nach seinem Stile verlangt jedes Teilgebilde von Seite des Beschauers zu seiner ästhetischen Würdigung eine andere Geisteshaltung, eine andere Einfühlung, die im ganzen miteinander unvereinbar sind.

Stilwandel steht daher auch in nahem Zusammenhange mit Wandel der ästhetischen Normen; doch sind für ihn auch Gewohnheit, Abstumpfung und der Reiz des Neuen von Bedeutung. Wo diese — im Verein mit gewissen Tatsachen von Wert und Wertschönheit — den Ausschlag geben, sprechen wir nicht mehr von Stil sondern von Mode. —

Im vorliegenden Sinne gefaßt ist der Begriff des Stiles wirklich den Tatsachen des ästhetischen Lebens entnommen und seinen praktischen Bedürfnissen dienlich. Denn bei der Anschauung und Beurteilung eines künstlerischen Erzeugnisses des Menschengeistes gleiten die Gedanken des Beschauers, geführt von den äußeren Formen des Werkes und seinem Gehalte, nur allzuleicht und unwillkürlich nach

seinem Ursprung, ja die volle ästhetische Würdigung verlangt dies geradezu, eine Folge der Einfühlung. So ist das Zusammentreffen der Anschauung eines Kunstwerkes mit der Vorstellung von der seelischen Verfassung, in der es wurzelt, geradezu die Regel. — Die vorliegende Fassung des Stilbegriffes stimmt außerdem auch noch zur ursprünglichen Bedeutung des Wortes. Denn „stilus“ ist zunächst der „Schreibstift“, dann die Art und Weise wie einer schreibt und spricht, und schließlich die Fähigkeit, die psychische Disposition, so zu schreiben.

VII.

Die Kunst.

Der ästhetische Genuß ist Lustgefühl, demnach ein Wertobjekt, und alle die Gegenstände, die ihn vermitteln, sind Gegenstände abgeleiteten, übertragenen Wertes, also selbst auch Wertobjekte. Sie sind daher naturgemäß Gegenstand, Ziel des Begehrens, ihre Hervorbringung ist Motiv des Wollens. Darin liegt der Ursprung und das Wesen der Kunst. Kunst ist die auf Schaffung ästhetisch günstig wirkender Gegenstände gerichtete menschliche Tätigkeit. Künstler ist jeder, der eine solche Tätigkeit ausübt, und umsomehr, je unmittelbarer seine Tätigkeit auf das genannte Ziel gerichtet ist, oder je wesentlicher sie für die Erreichung dieses Zieles erscheint. Die herkömmliche Unterscheidung von Dilettanten und solchen, die eine Kunst berufsmäßig ausüben ist für die Begriffsbestimmung natürlich gleichgültig — womit nicht gesagt ist, daß es sich auch betreffs des ästhetischen Wertes und für die Praxis des Kunstbetriebes so verhält. Das Kunstgewerbe ist die Vereinigung künstlerischer Tätigkeit

mit andern auf bestimmte praktische Zwecke gerichteten gewerblichen Tätigkeiten; soweit es ästhetisch wirksame Gegenstände erzeugt, ist es eben auch Kunst.

Der Ursprung der Kunst setzt also die Existenz ästhetischer Gefühle im menschlichen Seelenleben bereits voraus. Naturdinge und ihre zufällige Nachbildung, menschliche Veranstaltungen der verschiedensten Art, etwa religiöse Tänze u. a. mögen sie vorerst angeregt und erstarken lassen haben. Solche Dinge mußten dem primitiven Menschen, nachdem er sie einmal wahrgenommen hatte, auch in seiner Phantasie erscheinen, teils schlankweg reproduziert, teils phantasiereich verändert, und als Phantasievorstellung ästhetische Lust erzeugend. Die Wahrnehmungsvorstellung regt aber unter gleichen Umständen das Gefühl stets kräftiger an als die Phantasievorstellung gleichen Gegenstandes, sie erzeugt mehr Lust, hat also höheren Wert, ruft das Begehren wach, wird angestrebt, und dieses Streben führt naturgemäß zur Erzeugung eines Dinges, das die gewünschte Wahrnehmungsvorstellung vermittelt, zur Erzeugung des Kunstgegenstandes, zur künstlerischen Tätigkeit.

Damit ist der Ursprung der Kunst nachgewiesen, allerdings nicht der historisch-konkrete, wohl aber der psychologisch allgemeine. An welchen Gegenständen der Natur und Wirklichkeit und an welchen vorkünstlerischen Verrichtungen die Menschen zum ersten Male ästhetische Lust verspürt, ihren Wert gefühlt und dadurch zur Kunstleistung angeregt worden sind, wo das ästhetische Gefühl erwacht und von wo aus es sich übend auf andere

Gegenstände ausgebreitet hat, diese zunächst rein historische Frage ist Angelegenheit der Kultur- und Kunstgeschichte, übrigens eine der methodisch schwierigsten. Ihre Ergebnisse werden allerdings auch der psychologischen Ästhetik zur näheren Ausgestaltung ihrer Erkenntnis vom Ursprunge der Kunst zu gute kommen, lassen sich aber natürlich nicht vorweg nehmen. So muß sie sich vorläufig mit jener allgemeinen Charakteristik begnügen, nach welcher sich der Ursprung der Kunst allerdings im wesentlichen identisch mit dem der Wissenschaft und der praktischen Betätigungen darstellt: als ein Anstreben von Werten.

Auch ist damit das Wesen der Kunst nur aus seinen nächsten ursächlichen Wurzeln erklärt, und zwar lediglich auf Grund der Tatsachen, die sich im menschlichen Seelenleben abspielen. Was die Kunst an Triebkraft aus ihren Wechselbeziehungen zum Gesamtdasein der Menschen ziehen mag, ihre Stellung im Haushalte der Natur, wird dadurch freilich nicht in dem Maße aufgehellt, als wenn man den Ursprung der Wissenschaft oder des Gewerbebetriebes in analoger Weise darstellt, deren Wert in seiner biologischen Bedeutung unmittelbar als Förderer der Existenz des Individuums und der Gattung zu erkennen ist. So drängt sich die Frage auf, wie denn die Entstehung, Erhaltung und Entwicklung der ästhetischen Gefühle und damit der Kunst etwa nach den Gesetzen der natürlichen Auslese zu verstehen wären, warum der Wert des ästhetischen Gefühles und damit dieses selbst nicht längst durch den Gang der Ereignisse unterdrückt worden

ist. Vielleicht macht sich hier der Mangel einer festgegründeten allgemeinen Theorie der Gefühle spürbar. Vielleicht ist die biologische Bedeutung der Kunst nur sekundärer, abgeleiteter Natur, gegründet auf ihren Zusammenhang mit Sittlichkeit und Intelligenz, vielleicht ist die Kunst gar nicht als teleologisches Zuchtprodukt des Kampfes ums Dasein zu verstehen; scheint doch dieses Prinzip, an das wir uns so gewöhnt haben, daß nur das als erklärt angesehen wird, was sich ihm fügt, seine allbeherrschende Position auch in der modernen Naturforschung nicht mehr behaupten zu können. Übrigens dürfte der Weg, auf dem man heute wohl zunächst die Lösung der erwähnten Fragen sucht, nämlich die Parallele zwischen Kunst und Spiel, wegen der immerhin teilweisen Analogie zwischen diesen trotz mancher bedenklichen Schwierigkeit noch am ehesten zum Ziele führen. —

Das künstlerische Schaffen, soweit es im Erfinden, nicht im Ausarbeiten besteht, ist zunächst Produktion, nämlich Produktion von Vorstellungen. Der Tondichter z. B. hat musikalische Motive zu erfinden, d. h. seine Phantasie hat Vorstellungen von Tongestalten zu produzieren. Dieses Produzieren ist natürlich nicht etwa Reproduzieren von bereits gehörten Tongestalten, auch nicht ein beabsichtigtes, bewußtes Aneinanderfügen von Tönen oder Teilmotiven; sondern die Tongestalt selbst erscheint auf einmal und als Ganzes im Bewußtsein des Musikers. Geradeso erschaut der bildende Künstler die Gestalt, die er in Farbe oder in Stein ausführen will, zunächst in seiner Phantasie; auch nicht ein Zusammen-

fügen der Teile, nicht Reproduktion, sondern Produktion. So ebenfalls beim Dichter; die Phantasie produziert Gestalten, Szenen. Die nächste Anregung zur Auslösung dieser Produktionstätigkeit kann in äußeren Erlebnissen liegen, aus Ernst- und Phantasiegefühlen hervorgehen und zu solchen wieder hinführen. In seinem Ursprung ist das eine so merkwürdig wie das andere; er liegt in einer irgendwie auf den Wahrnehmungserlebnissen beruhenden, reichen, durch starkes ästhetisches Gefühl geregelten Phantasie, die nach ihren Leistungen vom Gewöhnlichen teils qualitativ abweicht, teils quantitativ es mehr oder weniger weit überragt.

Dies ins einzelne zu verfolgen, wäre Sache der speziellen psychologischen Ästhetik, weil es sich damit je nach Kunstart, Stil und persönlicher Individualität verschieden verhält. Hier ist es nur wegen des allgemeinen Zusammenhanges von Kunst mit Ausdruck erwähnt. Daß ein solcher Zusammenhang besteht, ist bereits nach den Darlegungen über Einfühlung und Verwandtes zu vermuten. Tatsächlich hat man sogar das Wesen der Kunst bisweilen im Ausdruck finden zu können gemeint. Mit welchem Recht wird sich sogleich ergeben.

Wenn die Phantasiegestalten, vom ästhetischen Gefühl geregelt und dasselbe mächtig anregend, die Seele des Künstlers bewegen, so ringt er, unwillkürlich dazu getrieben, nach ihrer ästhetischen Vervollkommnung und schließlich nach ihrer physischen, äußeren Darstellung, durch die sie der Wahrnehmung zugänglich gemacht werden; er strebt begreiflicherweise danach, den Lust-

ertrag aus seinen Phantasieprodukten aufs höchste Maß zu bringen, und dies ist nur durch Sehen, Hören zu erreichen, nicht durch bloßes inneres Vorstellen. Der Vorgang der physischen, äußeren Darstellung des in der Phantasie Erschauten kann im weiteren Sinne als Ausdruck bezeichnet werden, ist es aber nicht im Sinne von Mitteilung an andere. Denn diese spielt nicht immer und nur zufällig dabei eine Rolle, und auch dann nur eine indirekte, indem der Künstler durch die Reaktion des Publikums eine gewisse Anregung erfährt und aus dem Bewußtsein, daß sein eigenes Innere von anderen miterlebt wird, Wertgefühle schöpft. Dagegen ist Ausdruck, gleichgültig ob im weiteren oder engeren Sinne, niemals Kunst, wenn er nicht durch die Absicht des Ausdrückenden und die Beschaffenheit des Ausgedrückten dazu gemacht ist, mag es sich auch um noch so adäquaten Ausdruck des Seelenlebens handeln. Selbst wenn der Künstler etwas, das in seinem Inneren vorgeht, zum Beispiel einen gewaltigen Zorn, zum Ausdruck bringt und dieser Ausdruck noch so ästhetisch wirksam ist, so ist das keine künstlerische Tätigkeit, eben weil es nicht Wiedergabe, äußere Gestaltung von etwas von ihm als ästhetisch wirksam Empfundenen ist und seinen Impuls nicht im bewußten Streben nach Erreichung eines ästhetischen Wertes hat. — Das Wesen der Kunst ist also nur im weiteren Sinne Ausdruck, wird aber auch damit nur einseitig und unvollständig charakterisiert. —

Was der Künstler (in diesem übertragenen Sinne) ausdrückt, das kann vom Standpunkt des Betrachters, des

Kunstgenießenden, zum Teile wenigstens, als Gegenstand der Illusion bezeichnet werden.

Bei einem guten Bilde, einer guten Plastik schaut es so aus, als wenn das Dargestellte wirklich da wäre. Die Dichtkunst und das Theater führen uns Vorgänge und Erlebnisse so vor, als wenn sie sich wirklich ereignet hätten oder sich vor unseren Augen abspielten. In jedem solchen Kunstwerke wird dem Genießenden eine Wirklichkeit vorgetäuscht, die nicht da ist, er wird getäuscht, aber „bewußt getäuscht", in „künstlerische Illusion" versetzt.

Diese bewußte Selbsttäuschung kann unter Umständen eine bedeutende, freilich außerästhetische Lustzugabe zum ästhetischen Genuß bringen, besonders beim Kunstkenner; nämlich die bereits unter den pseudoästhetischen Lustfaktoren besprochene Freude an gelungener Nachahmung, die Wertschätzung der Kunst des Künstlers.*) Sie bezeichnet also nicht das Wesen der Kunst. Das verbietet sich schon deshalb, weil Kunstgenuß möglich ist ohne Gedanken an den Künstler, überhaupt ohne den Gedanken daran, daß das Dargestellte nicht Wirklichkeit ist. Am deutlichsten tritt dies zutage in der Musik, der Architektur und Ornamentik. Hier ist es eine ganz besondere Ausnahme, wenn einmal der ausdrückliche Gedanke an die Nichtwirklichkeit des durch den Gehalt des Kunstwerkes Vorgestellten aktualisiert wird — und um den Gehalt kann es sich da allein handeln, weil ja die Form ohne-

*) Vgl. S. 244 ff.

dies Wirklichkeit ist. Natürlich braucht, wer den Gedanken der Nichtwirklichkeit eines Gegenstandes nicht denkt, deshalb nicht auch schon an dessen Wirklichkeit zu glauben. Es bleibt eben das Wirklichkeitsdenken, gleichviel ob positiv oder negativ, überhaupt gänzlich aus dem Spiel. Dann kann aber auch von Täuschung keine Rede mehr sein.*)

Eine ähnlich ausgedehnte aber ebenso unwesentliche, zufällige Rolle wie die Illusion spielt auch die Nachahmung in der Kunst. Die ästhetisch wirksamen Gegenstände der Kunst entstammen der menschlichen Phantasie. Es ist nun psychisch begründet und psychologisch verständlich, daß diese Phantasiearbeit in gewisser Beziehung von den Wahrnehmungen des durch Natur und Leben Vorgegebenen immer mehr oder weniger abhängig sein muß. Die Qualität, der Inhalt des Phantasierten ist bis zu gewissem Grade durch Qualität und Inhalt des Wahr-

---

*) Es muß freilich bemerkt werden, daß es neben dem (positiven oder negativen) Denken von Wirklichkeit, dem Urteilen, auch noch ein (positives und negatives) Phantasiedenken, Fiktionsdenken, das Annehmen gibt (vgl. S. 111), das mit der Wirklichkeit gar nichts zu tun hat. Dieses „Annehmen" ist nach den Erkenntnissen der Psychologie die einzig mögliche und zulässige psychologische Kategorie, unter welche sich die „bewußte Selbsttäuschung", die „künstlerische Illusion" subsumieren ließe. Sie ist auch tatsächlich fast ausnahmslos am Kunstgenuß beteiligt. Aber die Annahmen sind, wie sich schon im II. Kapitel gezeigt hat, nicht Voraussetzung des ästhetischen Genußgefühls, sondern die Vorstellungen sind es. In bloße Vorstellungen läßt sich jedoch eine Täuschung, sei sie nun eine bewußte oder unbewußte, wie Conrad Lange es mit seinen beiden alternierenden Vorstellungsreihen zu tun meint, niemals auflösen; dazu sind immer Urteile oder Annahmen erforderlich.

genommenen bestimmt. Daher kommt es, daß sich die Phantasieprodukte, nimmt man den Nachahmungsbegriff nur hinlänglich weit und vage, jederzeit als irgend eine Nachahmung auffassen lassen. Und darauf stützt sich die ehemals noch viel mehr als heute verbreitete Lehre, das Wesen der Kunst sei Nachahmung der Natur. Der Versuch diese Anschauung mit den Tatsachen in Einklang zu bringen, führte — wie zunächst schon ein Blick auf Musik und Architektur erwarten läßt — zu vielerlei gezwungenen Ungereimtheiten. Aber die wahre Sachlage ist eben die: Die Kunst schafft durch die Phantasie ästhetisch wirksame Gegenstände. Diese Gegenstände stellen begreiflicherweise bisweilen Dinge vor, die auch in der Natur und Wirklichkeit vorkommen, wie etwa Menschen, Tiere, Bäume usw. Das ist aber ein, man darf wohl sagen, relativ zufälliges Zusammentreffen, das in den Funktionsgesetzen der Phantasie begründet ist, nicht aber zum Wesentlichen des Kunstschaffens gerechnet werden kann, und sich im übrigen gar nicht als Nachahmung charakterisieren läßt.*)

Die Nachahmung der Wirklichkeit kann unter Umständen die künstlerische Wirkung sogar schädigen. Das ist dann der Fall, wenn sie vermöge allzu großer Originaltreue Gefühlsreaktionen zur Geltung kommen läßt, welche sich mit der Stimmung des ästhetischen Genusses nicht

*) Auf C. Groos' „innere Nachahmung" hat dies alles natürlich gar keinen Bezug, weil diese nicht Nachahmung im eigentlichen Sinne ist, sondern, wie wir gesehen haben, (S. 217) am ehesten noch anschauliches Vorstellen.

vertragen. Der besondere ästhetische Vorzug der Kunst vor Naturdingen liegt eben darin, daß das von ihr Dargestellte als Nichtwirkliches die „Wirklichkeitsgefühle“ nur in geringerem Grade aufkommen läßt, wie jene, und daher den ästhetischen Gefühlen schon dadurch mehr Raum bleibt. Es ist freilich auch darin, daß diese Wirklichkeitsgefühle bei Kunstgegenständen nicht mehr Urteils- sondern nur Annahmewertungen (also Phantasiegefühle) sein können, ein ästhetischer Vorteil der Kunst gegenüber der Natur begründet. Je genauer und wahlloser aber die Originale der Wirklichkeit durch die Kunst wiedergegeben werden, umso vollständiger und intensiver werden sich auch die Phantasiegefühle einstellen, die den auf das Original reagierenden Ernstgefühlen qualitativ entsprechen, und umso ungünstiger muß sich, wenn diese Ernstgefühle Unlust sind, das Interferenzergebnis für den ästhetischen Genußeffekt stellen. Solche Schädigungen der künstlerischen Absicht sind bisweilen nur durch Abweichungen von der Wirklichkeit zu vermeiden. Naturalismus, Realismus, Verismus haben oft dagegen gesündigt, indem sie, Zweck und Wesen der Kunst verkennend, ihr Hauptaugenmerk auf möglichst naturgetreue Wiedergabe eines Gegenstandes gerichtet hielten und so ein Werk schufen, das mancherlei Gefühlswirkungen anregt, die mit dem ästhetischen Genuß nichts zu tun haben, ja unter Umständen ihn geradezu unmöglich machen. Ein anderes hierher gehöriges Beispiel liefert das Wachsfigurenkabinet. Auch wenn man sich noch so lebenswahre und technisch-künstlerisch vollendete Wachsfiguren denkt, wird man

doch niemals einen ästhetischen Genuß von ihm erwarten. Denn schon das eigentümliche Grauen, das einen vor solchen zugleich lebendigen und toten, starrblickenden Gestalten befällt, macht ihn unmöglich.

Dem kunstgemäßen Gebot gelegentlicher Abweichung vom Vorbild steht jedoch ein anderes ästhetisches Erfordernis entgegen, das den Bedingungen ästhetischen Genusses zufolge gerade wieder zu möglichst genauer Nachahmung drängt. Dies ist folgendermaßen zu verstehen. Die Kunstwerke vermitteln uns ihren Gehalt hauptsächlich dadurch, daß ihre Form und das was sie darstellt auf unser Gemüt wirkt, Anteils- und Einfühlungsgefühle in unserer emotionalen Phantasie erweckt. Unsere Gefühlsdispositionen sind aber am wirklichen Leben und an der Natur geschult. Sie sind infolgedessen auf Gefühlserreger von ganz bestimmter Beschaffenheit eingeübt und eingestellt, nämlich auf solche, wie sie in der Wirklichkeit vorkommen. Nur auf diese und ihnen sehr ähnliche sprechen sie an. Wenn also einmal das, was irgend ein Kunstwerk an Voraussetzungen und Anregungen für solche Anteils- oder Einfühlungsgefühle bietet, dem Natürlichen und Wirklichen nicht relativ gleich ist, so versagen unsere Gefühlsdispositionen, die beabsichtigte Gefühlswirkung bleibt aus. Das ist die Grundlage der berechtigten Forderung nach Naturwahrheit in der Kunst; ein rein ästhetischer Gesichtspunkt. Darin steckt die gesunde Wurzel naturalistischer, realistischer Bestrebungen. Nachbildung der Natur kann niemals Selbstzweck der Kunst sein, sondern immer nur Mittel zur

Erreichung der künstlerisch-ästhetischen Wirkung. Wo also mit richtigem Verständnis von „künstlerischer Wahrheit“, „Naturwahrheit“ die Rede ist, da ist gar nicht Wahrheit im eigentlichen Sinne gemeint. Denn die Kunst hat uns ja nicht Urteile — für die allein es ein Wahr und Falsch gibt — zu vermitteln. Höchstens bei der Portrait- und Historienmalerei sowie der Illustration zu Tagesereignissen und ähnlichem kann nach ihr gefragt werden; aber auch da ist die Wahrheit (im eigentlichen Sinne) nur der außerästhetischen, außerkünstlerischen Betrachtungsweise von Wert. Die künstlerische Wahrheit, die Naturwahrheit eines Kunstwerkes bezieht sich vielmehr auf das Verhältnis der von dem Kunstwerk vorausgesetzten Gefühlsdispositionen zu den im Beschauer tatsächlich vorhandenen, an der Wirklichkeit geschulten, und besagt, daß jene mit diesen übereinstimmen. Darein sind auch alle die Forderungen mit enthalten, die sich unter dem Titel der Naturwahrheit auf die Form beziehen, wie z. B. in der Malerei etwa auf Perspektive, Licht und Schattengebung und ähnlichem, in der Dramatik auf die Wahrscheinlichkeit des gegebenen Ablaufs der Handlung usw.

Wenn der Ruf nach Naturwahrheit zeitweilig in der Kunst erhoben wird, so kann das jeweils in zweierlei Umständen seinen Grund haben. Entweder wendet er sich gegen mehr oder minder traditionelle Abweichungen der künstlerischen Darstellung vom natürlichen Vorbild, gegen spezielle oder allgemeine Modifikationen des Originals in der künstlerischen Wiedergabe, die früheren Generationen

im ästhetischen Interesse oder aus technischen Gründen angemessen waren, der neuen Gènèration gegenüber ihre Berechtigung jedoch verloren haben. Die neue Generation, deren Fühlen vielleicht in engerem Anschluß an die Wirklichkeit geschult ist, fühlt sich durch Kunsterzeugnisse solcher Art nicht nur nicht ästhetisch angeregt, sondern durch ihre Abweichungen von der Natur unter Umständen geradezu gestört. Die Angehörigen der älteren Generation dagegen finden an ebendenselben Kunstwerken ästhetischen Genuß, auch wenn es noch so auffallende ständig-typische Abweichungen vom Naturwahren sind, die diese aufweisen. Denn sie sind auf Anregungen dieser Art eingestellt. Dagegen verstehen diese Alten wieder nicht die Erzeugnisse der Jungen, weil ihre Gewöhnung an die von der natürlichen abweichende emotionelle Reaktionsweise ihre dem Leben und der Wirklichkeit gegenüber zur Geltung kommenden Gefühlsdispositionen sogleich außer Aktion setzt, sobald sie an ein Kunstwerk herantreten. — Der zweite Grund, in dem der Ruf nach Naturwahrheit gelegentlich wurzeln kann, ist gegeben, wenn der Gegenstand bisher nicht etwa nur naturfremd sondern gar nicht dargestellt wurde, weil er aus irgend welchen Gründen als der Kunst unzugänglich galt. Sei es, daß die frühere Zeit damit im Irrtum war, sei es, daß durch eine Verschiebung der Werte in der Interferenz oder durch sonstige Entwicklung der betreffende Gegenstand tatsächlich dem ästhetischen Genusse erst zugänglich wurde, immer ist vom neueren Standpunkte aus eine solche Kunst „nicht vollständig“, durch Verschweigen lügenhaft, unwahr.

Unter diesen Gesichtspunkt ist der Übergang von der Haupt- und Staatsaktion zum bürgerlichen Schauspiel und von diesem zur Hinterhaustragödie zu stellen.

Mit dem Gegensatze von Wahrheit und Falschheit im eigentlichen Sinne aber hat die Kunst unmittelbar gar nichts zu tun. Ganz natürlich; denn sie ist ihrem Wesen nach nicht dazu da, Urteile, Erkenntnisse zu vermitteln, die natürliche Reaktionsweise des Subjektes auf Werke der Kunst ist nicht urteilendes, sondern fühlendes, ästhetisches Verhalten. Die Normen der Wahrheit und Erkenntnis haben also für den Inhalt des Kunstwerks, für das, was es darstellt, den ästhetischen Gegenstand, keine Geltung, oder genauer, keine unmittelbare sondern nur eine mittelbare Geltung, nämlich die, welche ihnen infolge rein ästhetischer Forderungen zukommt. Die Forderungen der Logik müssen von der Kunst nur dann und nur dort erfüllt werden, wo das Unlogische die ästhetische Wirkung versagen würde, unsere Gefühlsdispositionen nicht anzuregen vermöchte; ganz analog der Bedeutung, welche der Naturwahrheit zukommt. Märchen und Schwankdichtung dürfen sich ohne weiteres unlogischer Motive bedienen, geradeso wie auch das Traumleben mit seinen unlogischen Phantastereien, nachträglich betrachtet, bisweilen von nicht geringem ästhetischen Reiz ist. Ein Theaterstück, das sich historischer Gegenstände bedient, hat ohne Zweifel das Recht, von der historischen Wahrheit abzuweichen. Wer dadurch etwa in seinem historischen Wissen irregeführt wird, der darf daraus gegen die Kunst keinen Vorwurf erheben, weil er selbst irrt, indem er die Kunst

für etwas nimmt, was sie ihrem Wesen nach nicht ist. Sie hat nicht zu belehren. Ist dagegen der historische Stoff einer von denen, die aus irgend welchen Gründen normalerweise und herkömmlich Träger eines bestimmten Gefühlstones sind, wie etwa manche der religiösen Legenden entnommene, und erlaubt sich der Dichter allerlei Modifikationen, die zu jenem dem Gegenstande von vornherein anhaftenden Gefühlston in Widerstreit stehen, so hat er mit den daraus erwachsenden, den ästhetischen Genuß erschwerenden Gefühlskomplikationen zu rechnen, und verstößt, wenn er nicht imstande ist, sie durch die Kraft der eigenen Darstellung zu überwinden, gegen ästhetische Normen.

Das schließt jedoch nicht aus, daß die Kunst, besonders die Poesie, in einem gewissen weiteren Sinne trotz alledem belehrt, Welt- und Menschenkenntnis vermittelt. Der Dichter holt seine Stoffe aus dem Leben, er schaut meist tiefer als der Durchschnittsmensch und seine Werke spiegeln die Ereignisse des Daseins klarer als die Wirklichkeit, da sie das Wesentliche vom Zufälligen sondern und übersichtlicher in gedrängtem Ablauf darbieten. Daran liegt es, daß sich so oft die Anschauung vernehmen läßt, das Typische, das Symbol sei Gegenstand der Kunst; und insoferne liegt etwas Wahres in der alten Lehre, daß im Schönen das Wesen der Dinge, das Ideal durchleuchtet. Die Kunst lehrt uns, „die Augen aufmachen, lehrt uns aber zugleich sie auf die großen leitenden Züge zu heften und dadurch die Wirklichkeit besser zu verstehen". (Höffding.)

Aber gerade so gut, wie sich Belehrung als Nebeneffekt der Kunst ergeben kann, geradeso kann sie (im gleichen weiteren Sinne) auch Verwirrung, Unklarheit und Irrtum verbreiten und hat es auch getan. Gar manche Erscheinungen der Literaturgeschichte geben Zeugnis dafür; und die traditionelle falsche Bildung des menschlichen, besonders des weiblichen Körpers in der klassischen Kunst, die selbst Ärzte irregeleitet hat, ist ein Beleg dafür aus der Geschichte der Plastik. Doch wird man ihr daraus natürlich keinen Vorwurf machen; denn die Kunst ist kein Anatomielehrbuch. —

Einen Beitrag zum Wissen und zur Wahrheit zu liefern, ist nicht Absicht der Kunst; sie untersteht daher nicht den Normen der Erkenntnis. Aber sie tritt auf den Plan der menschlichen Lebens- und Gesellschaftstatsachen und fällt daher wie das menschliche Handeln überhaupt schon von vornherein in den Interessenkreis der Ethik.

An sich und für sich allein wäre die Kunst, der Kunstgenuß und die künstlerische Tätigkeit allerdings auch ethisch indifferent. Aber indirekt, durch ihre entfernteren Wirkungen und sonstigen Zusammenhänge stehen sie mit ethischen Werten in Konnex und bekommen dadurch selbst auch ethische Bedeutung. Es verhält sich darin mit der Kunst ganz so, wie mit vielem andern, ja geradezu der Mehrzahl der menschlichen Betätigungen. Alle die vielen mehr oder weniger gleichgültigen Verrichtungen des Alltagslebens, wie etwa die Nahrungsaufnahme, sind an sich ethisch irrelevant. Aber indem sie die mannigfaltigsten Beziehungen zu anderen Handlungen

und Zuständen aufweisen, die ethischen Wert besitzen, werden auch sie zu Trägern ethischen Wertes.

Von den verschiedenen Beziehungen nun, welche die Kunst mit ethischen Werttatsachen verbindet und so auch sie der ethischen Beurteilung unterordnet, ist besonders eine von allgemeiner Bedeutung und daher an dieser Stelle besonders hervorzuheben. Sie gründet sich auf eine höchst populäre psychologische Gesetzmäßigkeit, auf die Tatsache der Dispositionsbeeinflussung durch das Beispiel. Jedes Subjekt ist mit gewissen Anlagen, Dispositionen zu ethisch relevanten Handlungen begabt, zu überwertigen, unterwertigen, je nach Ursprung, Erziehung und Schicksal. Diese Dispositionen sind innerhalb gewisser Grenzen veränderlich, und zu den wirksamsten Faktoren, die solche Veränderungen herbeizuführen geeignet sind, gehört die Kenntnisnahme der Handlungsweise anderer, das Beispiel. Nun gibt die Kunst allerdings nicht wirkliche, sondern nur dargestellte Handlungen. Aber merkwürdigerweise kommt auch diesen die Kraft zu, die Dispositionen des ethischen Handelns zu beeinflussen — im Gegensatz zu ihrem Verhalten den Wissensdispositionen gegenüber, die ihrem Einfluß fast ganz entzogen sind. Freilich hängt auch ihre Macht über die ethischen Dispositionen von der Art der Handlung und dem Charakter des Individuums ab, und dies geht so weit, daß ein und dasselbe Drama auf verschiedene Personen geradezu entgegengesetzte moralische Einwirkung ausüben kann; aber sie eignet ihnen einmal und zwar im ganzen nicht in geringerem Grade als den

Handlungen des wirklichen Lebens, weil das Subjekt in der ästhetischen Stimmung der Beeinflussung zugänglicher ist.

Aus alledem ergibt sich jedoch zugleich, daß nicht etwa die künstlerische Darstellung des Unmoralischen an sich schon vom moralischen Standpunkte ohne weiteres zu verwerfen ist. Sie ist es nur insofern, als sie geeignet erscheint, die ethischen Dispositionen des ästhetischen Subjektes ungünstig zu beeinflussen. Dies ist aber durchaus nicht jedesmal der Fall, sondern es hängt vor allem von der Art der Auffassung und Darstellung des Gegenstandes ab, dann aber sogar auch von der Beschaffenheit des Publikums. Und das geht so weit, daß es eine direkt unmoralische Kunst geben kann, selbst wo der nächste Darstellungsgegenstand an sich gar nicht unmoralisch zu nennen wäre.

Der Ruf nach „Freiheit der Kunst" ist also, wenn er auch nach dieser Richtung hin erhoben wird, zurückzuweisen. Denn es ist ein Unterschied zwischen künstlerisch erlaubt und ethisch erlaubt. Künstlerisch erlaubt ist alles das, was dem Künstler lediglich in Anbetracht der Erreichung seiner Kunstzwecke dienlich, also was ästhetisch wirksam ist. Aber nicht alles, was künstlerisch erlaubt ist, muß deshalb auch sozial, ethisch erlaubt sein. Denn es besteht hier kein eindeutiger, innerer, notwendiger Zusammenhang. Bliebe die Kunst allein für sich und außerhalb jedes Zusammenhanges mit außer ihr stehenden Lebenserscheinungen, so könnten ihr außer aus der künstlerischen Wirkung heraus nirgendwoher Gesetze gegeben

werden; dann dürfte sich der Künstler „ausleben“ ohne irgend welche Rücksicht nehmen zu müssen. Nun tritt sie aber als ein Glied ein in den großen Kreis der sozialen Phänomene und muß sich daher den diesen Kreis beherrschenden Gesetzen, Bedürfnissen und Notwendigkeiten unterordnen.

Man muß deshalb der Gesellschaft das Recht zugestehen, sich zu wahren und zu wehren. Freilich ist die richtige Ausübung des diesem Zwecke gewidmeten offiziellen Mittels, der Zensur, wegen der Relativität der in Betracht kommenden Gesichtspunkte überaus schwierig. Überdies ist sie ja mindestens ebensosehr als der Wahrung ethischer, auch dem Schutze politischer und sozial-ökonomischer Interessen gewidmet. Denn das Theater, der Roman wirkt bisweilen weit mehr als durch seine rein ästhetischen Potenzen durch pseudoästhetische Genußfaktoren, die, wie sich gezeigt hat, zum Teil im engsten Zusammenhange mit den genannten Interessen stehen.

Eines wichtigen Umstandes darf jedoch zum Schlusse nicht vergessen werden, der der wahren, rein ästhetischen Zwecken dienenden Kunst im allgemeinen doch immer ein Übergewicht nach der Seite des ethisch Überwertigen gibt. Die ästhetischen Gefühle sind gleichsam ein Gegenpol der Wertgefühle; das Vorwiegen der ästhetischen Gefühle bewirkt notwendig ein Zurückdrängen der Wertgefühle, ein Eindämmen der Begehrlichkeit. Der Gefahr, daß die Kunst dadurch gleichzeitig dem realen Leben entfremdet und außerdem auch ethisch bedeutenden Wert-

gefühlen abträglich ist, arbeiten andere Kräfte ohnedies entgegen. So darf man wohl mit Einsicht sagen: Im allgemeinen ist die Kunst geeignet zu veredeln.

Vielleicht liegt in dieser ethischen Nebenwirkung ihre biologische Bedeutung.

Sachverzeichnis.

H.

I.

T.

U.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.